

2 Mus.th.

251

a

Mus. Sh. 2° 251^a

Jordan

Systematische Schule
der
Klavier-Technik

(Systematyczna szkoła techniki fortepianowej)

mit theoretischen Bemerkungen

von
J. D. JORDAN.



Ausgabe in deutscher und polnischer Sprache Mk 4. — netto

(Zweite revidirte und vermehrte Ausgabe.)

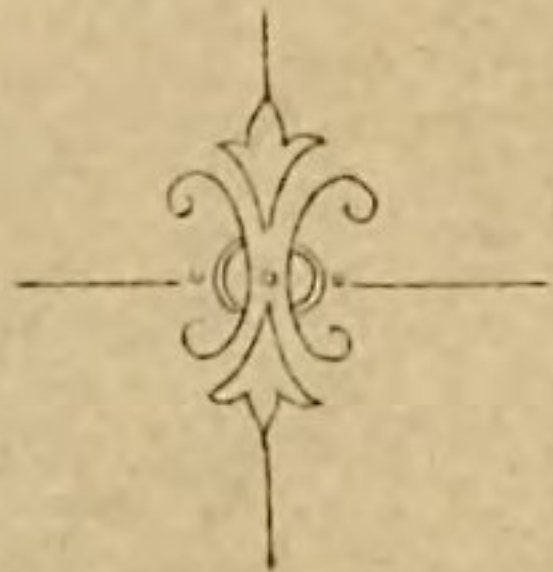
Eigenthum des Verlegers.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

by Jos. Aibl Verlag 1896 and 1897.

MÜNCHEN,
JOS. AIBL VERLAG.



WARSZAWA,
GEBETHNER & WOLF.



Systematische Schule
der
Klavier-Technik

(Systematyczna szkoła techniki fortepianowej)

mit theoretischen Bemerkungen

von
J. D. JORDAN.



Ausgabe in deutscher und polnischer Sprache Mk 4. — netto

(Zweite revidirte und vermehrte Ausgabe.)

Eigenthum des Verlegers.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

by Jos. Aibl Verlag 1896 and 1897.

MÜNCHEN,
JOS. AIBL VERLAG.

WARSZAWA,
GEBETHNER & WOLF.

Vorwort.

Allgemein scheint man der Ansicht zu sein, dass man dem Klavierschüler nicht genug Material zum Studium des Technischen darbieten könne. Es erscheint eine Menge pädagogischer Handbücher und Etuden, welche immer zahlreichere neue, zum Teil recht komplizierte technische Aufgaben enthalten, so dass eine Orientierung auf diesem Gebiete immer schwieriger wird.

Das Überladen des Schülers mit mechanischen Studien hat, abgesehen von der dadurch verursachten Überanstrengung, nicht selten Widerwillen gegen das Üben zur Folge, während es auf der andern Seite ebenso häufig zur Unterschätzung der technischen Mittel führt. Besitzt dazu der Lernende mehr dilettantischen, als künstlerischen Sinn, so ist es gewöhnlich gar bald um den edlen Kern des Musiktreibens geschehen: das erhabene Element schwindet.

Nur eine auf gründliche Beobachtung und Erfahrung gestützte, systematische und rationelle Unterrichtsmethode ist imstande, den Schüler zum Ziele einer gediegenen Klaviertechnik zu führen; selbst ein günstiger Bau der Hand, anhaltender Fleiss und andere vorteilhafte Umstände vermögen dies nicht, wenn nicht eine planmässige pädagogische Anleitung zu Hilfe kommt.

Alles, was dem Schüler geboten wird, soll einfach, klar, leicht und gut vorbereitet sein. Es ist im Nachfolgenden uns hauptsächlich darauf angekommen, die einfachsten Mittel zur Erlangung der Technik aus der Unmenge der Übungen auszuwählen und allen unnötigen Ballast bei Seite zu schieben. Das auf alle erdenkliche Weise reduzierte Material nun aber gründlich durchzuarbeiten, bleibt unerlässliche Bedingung, will man anders eine zeitgemässe; gute Grundlage zur Klaviertechnik erlangen, ohne eine Unzahl ideenloser Etuden studieren zu müssen, welche Zeit und Kraft für andere Studien, sowie namentlich für die eigentliche musikalische Entwicklung, rauben.

Um die Kenntnis der verschiedenen Mittel, mit denen die mechanische Fertigkeit zu erwerben ist, nach Kräften zu fördern, ist dem praktischen Teil ein theoretischer Anhang beigelegt worden, worin nur unbedingt nötige, praktischen Wert besitzende Bemerkungen Aufnahme gefunden haben.

J. D. Jordan.

Wstęp.

Powszechnem jest mniemanie, że kształcącemu się na fortepianie należy dostarczyć najwięcej materiału technicznego. W tym celu pojawia się mnóstwo podręczników pedagogicznych i etud, — zauważyć można usiłowania zwrócone w kierunku poszukiwania nowych kombinacji celem forsownego przyspieszenia postępu technicznego, co wszystko nie tylko małą praktyczną wartość przedstawia, lecz przeciwnie wytwarza chaotyczny nieład utrudniający oryentowanie się w tymże materiale.

Przeładowanie ucznia mechanicznymi studjami, prowadzi zwykle do nadmiernego forsowania, sprowadza zniechęcenie i bagatelizowanie prostych środków technicznych, do czego nie rzadko przyłącza się cała surowizna dyletanckiego muzykowania, w którym wszelkie szlachetniejsze pierwiastki giną.

W technice fortepianowej jest wiele niepozornych, niełatwych do wyśledzenia czynników, na których polega dobre uderzenie, rozwój biegłości i estetyczna strona gry, do czego nie wystarcza, ani korzystna budowa ręki, ani własna usilna praca i wszelkie, choćby najkorzystniejsze warunki, a tylko umiejętne i systematyczne przeprowadzenie nauki, poparte ścisłą obserwacją i doświadczeniem może jedynie ułatwić i znacznie uprościć osiągnięcie dobrego wyniku. Nauka powinna być tak podana, ażeby nie wywoływała zamieszania. Wszystko, cokolwiek podaje się uczniowi powinno być dostatecznie przygotowane, proste, przystępne i łatwe.

Zgodnie z powyższą myślą, należy sięgnąć do środków najprostszych, podzielić odpowiednio materiał techniczny, usunąć całkowicie niepotrzebny balast i dać dostateczne przygotowanie do każdego nowego działu technicznego.

W ten sposób można ów obfity materiał do największego uproszczenia doprowadzić, lecz tem samem nieuniknione jest dokładne, wyczerpujące opracowanie, oraz ścisłe i umiejętne przeprowadzenie tychże właśnie elementarnych — podstawowych środków.

Ta myśl przewodniczyła w przeprowadzeniu niniejszego podręcznika i to przekonanie, że na takiej tylko drodze można jedynie rychlej przysposobić zdrowe podwaliny przyszłej techniki, umniejszyć ilość bezmyślnych etud, uzyskać czas dla innych studyów — dając tem samem możność rzetelniejszego rozwoju muzycznego.

Nieodzowna jest jednak znajomość systemu i doświadczeniem wskazanych sposobów, jakich należy trzymać się, ażeby przy pracy nad mechanizmem szybszy i pewniejszy rezultat uzyskać; to też do części praktycznej dołączona jest część teoretyczna, w której umieszczono tylko uwagi niezbędne, mające praktyczną wartość.

J. D. Jordan.

I. Körper-, Hand- und Fingerhaltung.

1. Der Sitz vor dem Klavier.

a) Die Höhe des Sitzes ist dem Verhältnisse der Körpergrösse des Spielers zur Klavierhöhe anzupassen und zwar derart, dass die Elbogen nicht unterhalb der Oberfläche der Tasten, sondern mit der Hohlhandfläche in einer horizontalen Ebene zu liegen kommen.

b) Der Sitz des Spielers ist mitten vor der Klaviatur auf der freien Hälfte des Stuhles und in der Entfernung^{*)} vom Instrument zu wählen, welche einen bequemen Arm- und Elbogenanschlag ermöglicht.

c) Die Haltung des Oberkörpers sei gerade, doch ungezwungen. Die Füße haben frei in unmittelbarer Nähe der Pedale zu ruhen.

2. Die Handlage.^{**)}

a) Unterarm, Hand und Finger müssen vom Elbogen bis zum zweiten Fingergelenk in einer geraden, horizontalen Linie verlaufen.

^{*)} Die Entfernung des vor dem Klavier Sitzenden muss eine solche sein, dass man zwischen Oberarm nahe dem Elbogen und Oberkörper ein Lineal hindurchziehen kann. Nur diese Stellung der Hand ermöglicht die freie Lage der Elbogen und die Freiheit der Handbewegungen. Beim Zunahesitzen biegen sich die Elbogen nach auswärts und bedingen so eine falsche Haltung der Hand.

Das Zunahesitzen trifft man oft bei kurzsichtigen Spielern. In diesem Falle sind die Augengläser unentbehrlich. Bei der Wahl des Augenglasses ist die Entfernung der Augen des Spielenden von den Noten, welche etwa die Länge des gestreckten Armes (60-80 ctm.) betragen soll, in Rechnung zu bringen.

^{**)} Die abgebildete regelrechte Hand- und Fingerstellung bei Benutzung von „Bohrers Handleiter“ zeigt, wie die Finger auf der Klaviaturebene ruhen sollen.

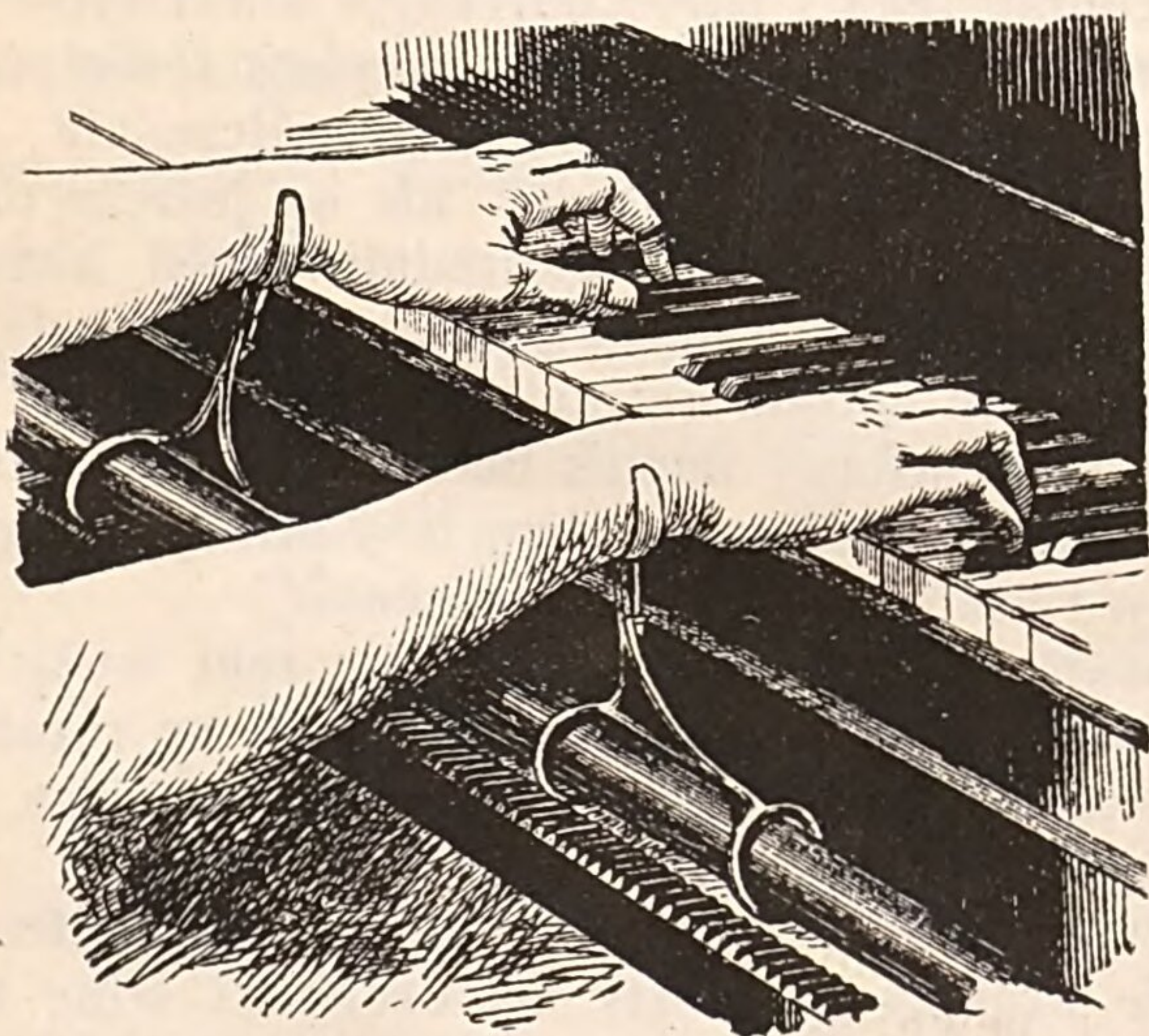


Fig. 1.

Der Handleiter erleichtert in vielen Fällen die Stellung der Hand bei der Ausführung der Übungen, besonders bei solchen mit Untersatz, bei welchen der Daumen gewöhnlich die Hand zu unnötiger Mitwirkung verleitet. Er bietet in diesem Falle eine ausgezeichnete Kontrolle des Handgelenkes, welches im Legato-Spiel sich in vollständiger Ruhe bei grösster Lockerheit befinden soll.

I. Układ ciała, ręki i palców.

1. Siedzenie przy fortepianie.

a) Wysokość stołka winna być zastosowana do wzrostu ucznia i do wysokości klawiatury w ten sposób, iżby łokieć siedzącego nie znajdował się poniżej powierzchni tejże, lecz równo z dłonią ręki wspartej na klawiaturze; to znaczy, że łokieć i dłoń ustawione w prawidłowym położeniu znajdować się winny w płaszczyźnie poziomej.

b) Siedzieć należy naprzeciw środka klawiatury nie na całym stołku lecz na połowie w oddaleniu^{*)} takim od instrumentu, któreby pozwalało na swobodne uderzenie całej ręki wraz z łokciem.

c) Proste i niewymuszone trzymanie ramion i tułowiu jest konieczne; nogi zaś należy swobodnie ułożyć w pobliżu pedał.

2. Położenie ręki.^{**)}

a) Przedramię i ręka aż do drugiego stawu palców w normalnym położeniu winny znajdować się w linii prostej, poziomej.

^{*)} Oddalenie siedzącego przy fortepianie winno być takie, ażeby między tułowiem i łokciem można było umieścić linie. Wtedy bowiem przybierają łokcie właściwe położenie i umożliwiają wszelką swobodę ruchów.

Za blizkie siedzenie przy fortepianie jest w wysokim stopniu szkodliwe, powoduje bowiem wysunięcie łokci na zewnątrz, a w następstwie tego ręka przyjmuje fałszywe położenie i wszystkie ruchy mięśni kierunku skośny zamiast prostopadłego do linii klawiatury. — Za blizkie siedzenie zdarza się często u krótkowidzów, a w tym wypadku wskazane jest użycie szkiele, któreby umożliwiły czytanie nut z odległości nie mniejszej, od długości wyciągniętej ręki; takie jest bowiem w przybliżeniu oddalenie oczu od nut (od 60-80 centym).

^{**)} Uwidoczniony układ ręki i palców przy użyciu t. zw. „Handleitera“ Bohrera wskazuje prawidłowy spoczynek ręki i palców na powierzchni klawiszy.

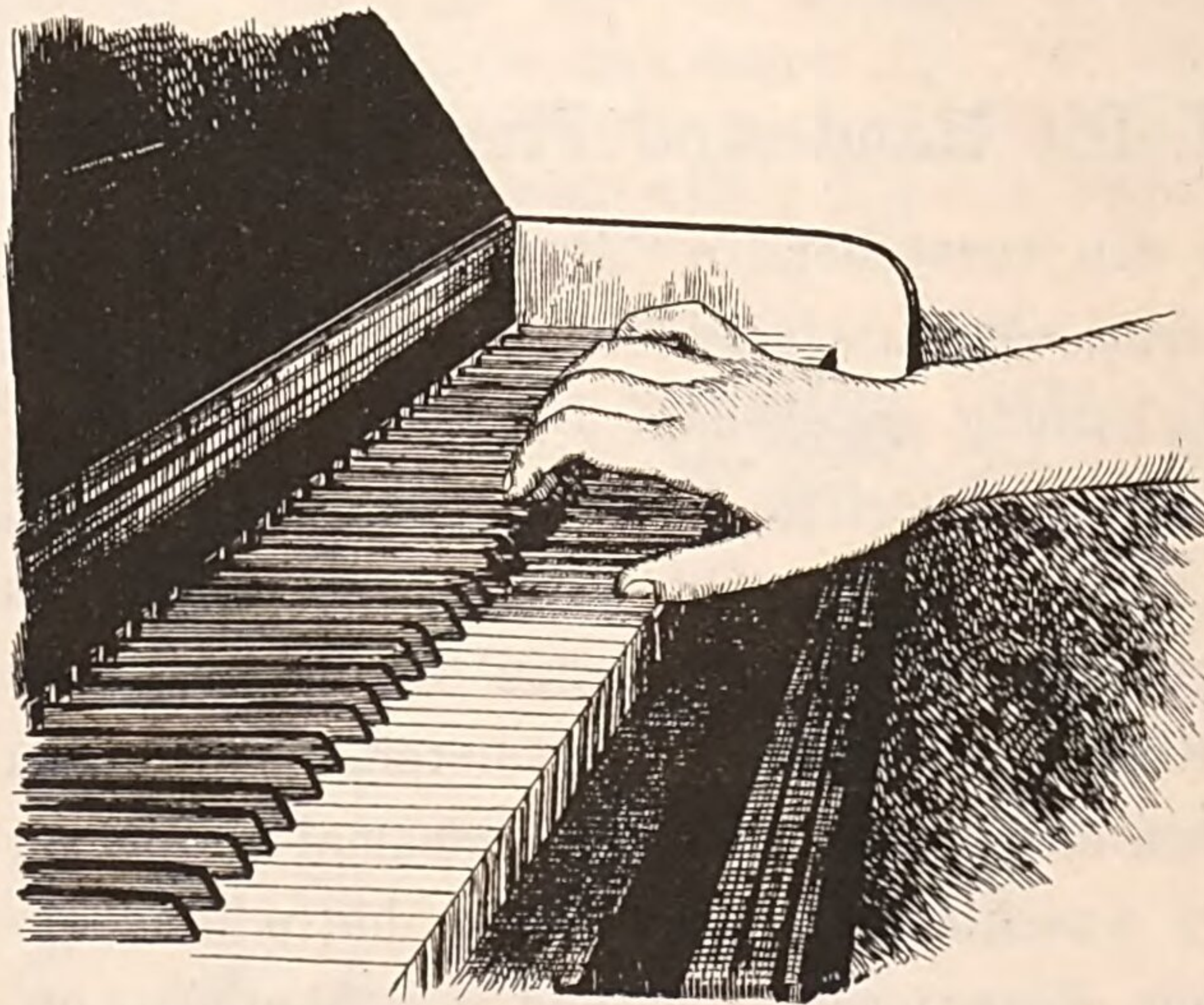


Fig. 2.

Pomoc tego przyrządu ułatwia w wielu wypadkach ustawienie ręki szczególnie przy wykonywaniu ćwiczeń podkładowych, jak gamy i t. d., w których pierwszy palec wciąga zazwyczaj do udziału niepotrzebnie rękę. Jest on w tym wypadku doskonałą kontrolą zgięcia, które w grze legato winno zachować się spokojnie lecz z największą swobodą.

b) Die Fingerknöchel dürfen weder herausstehen, noch eingeknickt sein; die Knöchel des zweiten und kleinen Fingers müssen sich in einer Höhenlage befinden, sodass ein auf den Handrücken gelegtes Buch die ganze Oberfläche derselben fasst genau deckt, d. h. fasst in allen Punkten berührt.

c) Die Längsachse der Hand soll an jeder Klaviaturstelle parallel zur Längsachse der Tasten verlaufen.

3. Die Fingerlage.

a) Das letzte Fingerglied sei senkrecht gegen die Tastenoberfläche gebeugt; die Finger dürfen aber weder gegen die Hohlhand eingezogen, noch (klauenartig) auf die Nägel gestellt werden.

b) Der Daumen hat nur in seiner Nagellänge und nur mit der Spitze, unter einem sehr geringen Winkel gebeugt, die Tasten zu berühren.

c) Die Finger ruhen auf der Mitte der Tasten. Sie bilden ihrer verschiedenen Länge wegen in den Berührungspunkten mit den Tasten eine Bogenlinie (Siehe Fig. 3^a)

d) Der Finger hat während aller Anschlagsphasen die unveränderte Form beizubehalten.

Dies wären die Hauptpunkte, über welche fast alle Klavierpädagogen sich einig sind.

II. Die Hand- und Fingerstellung.

In den vorstehenden Sätzen ist zunächst gewissermassen das Grundschema der Hand- und Fingerhaltung angegeben. Dasselbe muss naturgemäss eine geringe Modification erfahren, sobald der Anschlag geübt werden soll. In der im vorigen Kapitel beschriebenen Handstellung sind die Finger zum Spielen nicht bereit. Wollte man sie nun aus dieser Ruhelage jedesmal knapp vor jedem Anschlag emporziehen, so hätte dies unnötigen Energieverbrauch und den Rhythmus gefährdende Unruhe zur Folge. Es ist daher nunmehr eine Anschlagstellung der Finger zu überlegen; und hierbei sind verschiedene im anatomischen Bau begründet liegende Eigenheiten der Hand wie der Finger zu berücksichtigen.

b) Nasady palców w stawach tak zwane główki nie powinny tworzyć podwyższenia; główki drugiego i piątego palca znajdować się mają na tej samej wysokości w ten sposób, że książka położona na ręce — całą swą powierzchnią grzbietu jej dotyka, tworząc płaszczyznę poziomą.

c) Śródrezcze (część ręki od zgięcia) ma w każdym punkcie klawiatury być równoległe z długością klawiszy.

3. Ułożenie palców.

a) Ostatnie kończyny (człony, falangi) palców mają zająć położenie prawie prostopadłe do klawiszy, a nigdy nie należy ich ściągać pod spód ręki, w którym to wypadku uderzałoby się paznokciami.

b) Pierwszy palec winien być wstawiony tylko po nasadę paznokcia i dotykać tylko końcem, a nie przylegać do klawisza w całej swjej długości.

c) Miejsca, w których palce dotykają klawiszy przy swobodnem położeniu ręki, padają w różnych punktach — nie w linii prostej, lecz w łukowej, co wynika oczywiście z różnej długości palców: (Fig. 1^a)

d) Palec ma mieć w każdej fazie uderzenia tę samą formę.

To są główne punkta, na które wszyscy pedagogowie się godzą.

II. Ustawienie ręki.

Ustawienie ręki według powyższych wskazówek nie jest zbyt trudne, nawet u początkujących — dopokąd ręka jest w spokoju. Przy pierwszym jednak ruchu palca, cały układ natychmiast się burzy.

Praca nad ustawieniem ręki według owego stereotypowego wzoru rozciąga się nieraz niepomiernie, doprowadza nauczyciela i ucznia do zniecierpliwienia, mimo, że nie stają na przeszkodzie ani wyraźne zбочenia anatomiczne ręki, ani niedołęstwo lub niechęć ucznia. Prawidła układu powyżej podane wskazują, jak ma wyglądać ręka i palec dotykając klawiszy; — jest to więc raczej idealny obraz, gdyż pięciu tonów sąsiednich nie wytrzymuje się nigdy współcześnie.

W tem ustawieniu ręki, palce nie są jeszcze przygotowane do gry, gdyż bezpośrednio przed każdym uderzeniem trzeba by wzniesć palec, w chwili kiedy ma uderzać. W ten sposób zatraciłoby się to, co jest najważniejsze: właściwy impuls uderzenia; — a to zmieszanie dwóch ruchów spowodowałoby utratę energii, — nieład w ruchach, i ich nierytmiczność.

Podanym wzorem przy ustawianiu ręki wyłącznie posługiwać się nie można ze względu na różnice i właściwości pojedynczych palców — wynikające z anatomicznej budowy ręki.

Pierwszy palec (Daumen niem. pouce franc.) znacznie krótszy od reszty ma osobne i silne mięśnie i więzadła — jest najwięcej niezależny od reszty; grzeszy on też najczęściej swą ociężałością i niewyrobieniem.

Drugi po uderzeniu często się gnie i wypycha rękę w górę.

Trzeci jest silny i łatwy do prowadzenia — a umieszczony na środku najlepiej utrzymuje równowagę ręki.

Der Daumen ist zwar seiner besonderen Stellung und seiner kräftigen Muskel und Bänder wegen der Unabhängigste unter den Fingern, aber auch der Schwerfälligste. Der zweite Finger sinkt leicht mit dem ersten Gelenk ein und hebt dadurch die Hand im Knöchel in die Höhe. Der dritte (Mittel-) Finger ist der stärkste; er erhält das Gleichgewicht der Hand. Der vierte und fünfte Finger sind am machtlosesten und unbeholfensten; namentlich der vierte ist sehr unselbständig, und ihn zu kräftigen gelingt der eigentümlichen Lage seiner Bänder wegen nur sehr schwer. Diese beiden schwächeren Finger lassen die Hand leicht etwas herabsinken.

Von der richtigen Haltung des Daumens und des zweiten Fingers ist die Ruhe der Hand abhängig; die doppelten Bewegungen des Daumens (vertikale und horizontale) beeinflussen die Gleichmässigkeit des Spiels.

Da nun die Finger verschieden stark gebaut sind, die Anschlagskraft aber im direkten Verhältnis steht zu dem Wege, welchen die Finger bis zur Taste zurücklegen, so ist klar, dass die schwächeren Finger, also der 4. und 5. höher hinauf zu ziehen sind, als die übrigen. Gleichzeitig wird dadurch erreicht, dass der äussere Rand (die Kleinfingerseite) der Hand nicht sinkt, sowie, dass die genannten beiden Finger sich von den benachbarten, deren Bewegung sie unwillkürlich mitmachen, allmählich emancipieren. Bei der so gewonnenen Hand- und Fingerstellung entsteht eine gegen den fünften Finger emporsteigende, etwas schräg zur Tastenebene verlaufende Linie. (Fig. 3^b) *m. d. u. m. s.*

Czwarty i piąty są to najwęższe palce, bezsilne — najnieodolniejsze; stąd też wynika większe zajęcie się tymi dwoma palcami z zaniedbaniem trzech pierwszych jako pozornie łatwiejszych w prowadzeniu. — Praca nad wyrobieniem czwartego palca przy przetrzymaniu sąsiednich nie doprowadza do żadnego rezultatu; nawet po wielu latach zaledwie różnicę dostrzedz można.

Pierwszy palec jest zawsze za ciężki, piąty za słaby, drugi burzy układ ręki, wypychając rękę, a piąty jako krótszy ku swej stronie ją obniża. Jeżeli więc aż nadto mamy doświadczeń w tym kierunku, porzucimy bezcelową drogę — zastanówmy się nad sposobami wyrównania tych różnic.

Drugi palec, wolny od jednej strony, znajduje się na brzegu partyi palców 2. 3. 4. 5.; — wpływa na uformowanie reszty palców. Pierwszy palec ma ruch dwojaki: pionowy i poziomy.

Od postawienia dobrego tych dwóch palców zawisła jest dobra forma, spokój ręki i równość gry, na co też istotnie dopiero w ostatnich czasach zwrócono uwagę.

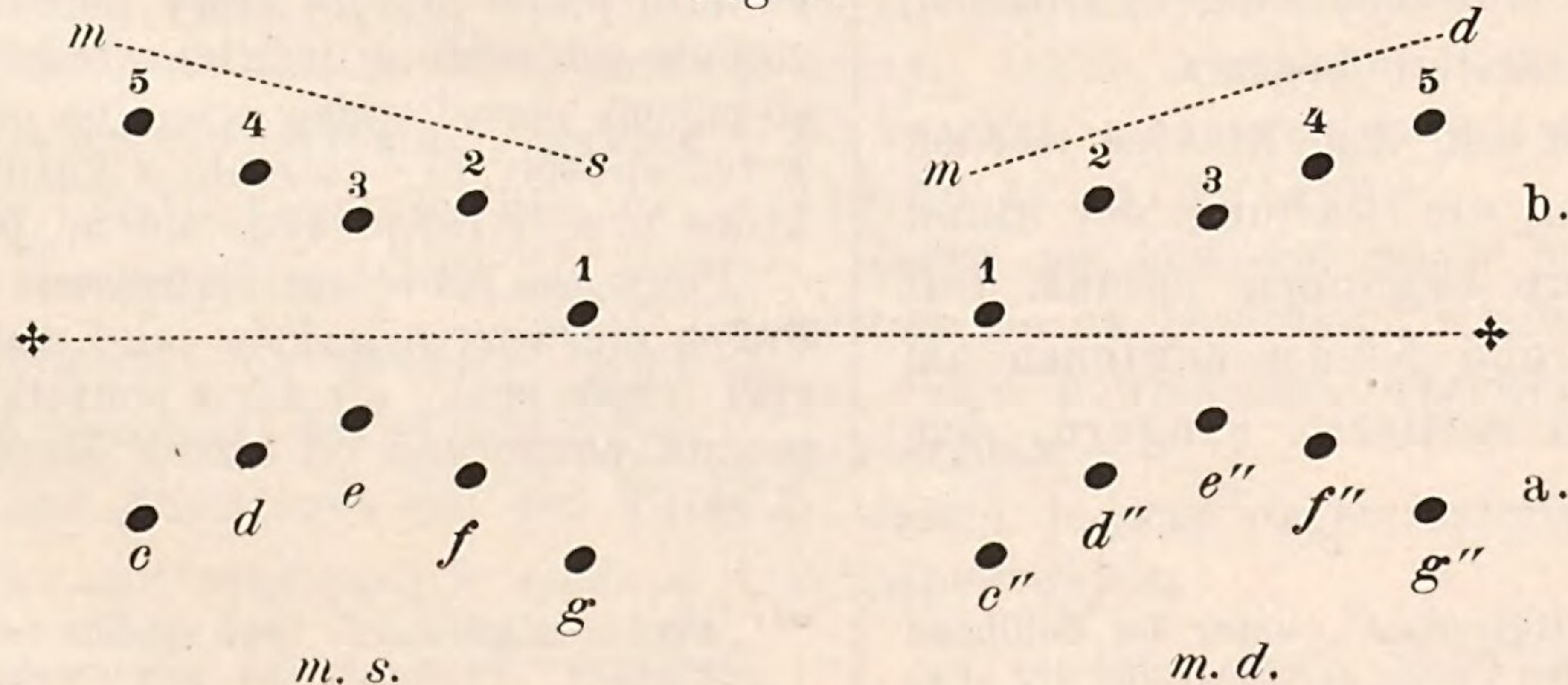
Wyrobienie palca i siła uderzenia zależy nie tylko od silnej budowy lecz także od przebytej drogi — t. j. od wysokości, z której spada na klawisz. Skoro więc ręka od strony piątego palca jest wątlejsza i słabsza — należy tę stronę dźwignąć wyżej, w czem rzadko kiedy ręka przeszkody stawia.

Nie dość na tém. — Palec piąty i czwarty, jeżeli jest swobodnie trzymany (bez zatrzymania sąsiednich) wznosi się tak wysoko, jak drugi, wzniesienie więc wyższe czwartego i piątego palca a z nimi i ręki całej od strony tych palców wpływa na zwiększenie siły przy uderzeniu.

Na lekkim wzniesieniu ręki od strony piątego i dwóch ostatnich palców korzysta się pod każdym względem. Korzysta się na lepszym wyrobieniu tych palców, skutkiem zmuszenia ich do odbycia większej drogi — wyrównuje się też siła uderzenia z pozostałymi, a to wszystko osiąga się nader małym kosztem.

W ustawieniu powyższem ręki i palców wypadnie linia skośna do poziomemu klawiatury czyli wznosząca się ku stronie piątego palca, jak to wskazuje fig 3^b *m. d. i m. s.*

Fig. 3.



Bei der Handstellung ist die Aufmerksamkeit in erster Linie auf die natürliche, ganz freie Lage der Hand im Gelenk zu richten. Über das Handgelenk gehen die Fingersehnen,^{*)} und je ungezwungener und lockerer daher die Hand sich im Gelenk bewegt, um so vorteilhafter ist es für das Spiel der Finger. Die Schmiegsamkeit des Handgelenks wird dadurch befördert, dass man bei vollkommen schlaffer Hand und schlaffen Fingern den Unter-Arm im Elbogen hebt, hierauf die Hand fallen und das Gelenk bei Berührung der Tasten unter die Klaviatur herabsinken lässt.

Bei den ersten Fingerübungen soll auf dem Daumen die Hand ruhen. Die zum Anschlag bereiten Finger (2. 3. 4. 5.) müssen, wie das Handgelenk, lose und nachgiebig sein.

III. Erste Bewegungen.

Schwieriger als der Anschlag selbst, also das Niederfallenlassen der Finger, ist deren freie Haltung über den Tasten. Weder zu gering, noch auch zu gross darf die Entfernung von den Tasten sein. Kein ruhender Finger darf von dem benachbarten bei dessen Niederfallen mitgerissen werden; auf der andern Seite muss aber auch ein zu heftiges, krampfhaftes Zurückziehen der Finger vermieden werden. Die ersten Bewegungen erheischen also grösste Aufmerksamkeit und Vorsicht.

Die ersten Übungen können ohne Klavier vorgenommen werden. Nachdem die zurechtgelegte Hand auf den Daumen gestützt ist, wird die Bewegung zunächst von allen vier Fingern (2. 3. 4. 5.) langsam, mit regelmässigen Ruhepausen oben und unten ausgeführt. Dann wird der fünfte Finger von der Bewegung ausgeschlossen, später der zweite, hierauf der vierte, sodass wir somit zur Übung des einzelnen Fingers kommen, welche also mit dem dritten beginnt.

Die ersten Studien auf dem Klavier werden mit den beiden ersten, die Haltung der Hand bestimmenden Fingern begonnen (prakt. Teil Seite 1.) (Anfänger und Kinder beginnen am besten mit den drei mittleren Fingern, dem 2. 3. und 4.)

^{*)} Der Muskel „flexor digitorum“, unter der Hohlhand wegen der Bewegungen der Finger sichtbar, und der „extensor“ (an der Oberfläche der Hand) der zum Aufheben der Finger dient.

Przystępując do ustawienia ręki, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na wolne, swobodne trzymanie ręki w zgięciu.—

Przez zgięcie przechodzą wszystkie ścięgna palcowe,^{*)} a to powinno dostatecznie tłumaczyć, dlaczego to wolne trzymanie nadgarstka nabiera takiej wagi i do pierwszych niezbędnych warunków w grze palców się zalicza.—

Tak dalece ma być wolna ręka w zgięciu, żeby przy najlżejszém dotknięciu się podawała.

Najlepiej do tego przysposabiają ruchy przedramienia ze zwieszoną dłonią i palcami — powtarzane z pewnego oddalenia po płaszczyźnie pionowej, przy czem ręka spotykając zapórę, którą w tym wypadku klawisz stanowi, podaje się biernie i jako bezwładna, automatycznie opada w zgięciu poniżej klawiatury.—

Po ustawieniu ręki i palców na klawiszach według pierwszego podanego wzoru, można, używając pierwszego palca za podpórę, lekko wzniesić rękę i palce od strony piątego, lecz zaraz sprawdzić należy, jak i o ile one silnie są odciągnięte. Palce przygotowane do uderzenia powinny być podobnie jak zgięcie nadzwyczaj lekko wzniesione, podawać się przy najlżejszém uciśnięciu i wtedy tylko można przystąpić do ruchu palcami.

III. Pierwsze ruchy.

Większą trudność sprawia przygotowanie palców do uderzenia, czyli trzymanie ich swobodne w oddaleniu od klawiszy niż samo spadnięcie palca, czyli uderzenie. Jestto punkt niezmiernie wielkiej wagi, bo tylko wtedy palec nie zawodzi, jeżeli jest w pewnem oddaleniu od klawiszy i wtedy tylko ma sposobność kształcić ruch, który jest podstawą mechaniki palców.

Jeżeli palce wzajem na siebie działają ściągając się przedwcześnie natenczas ruchy są jakby porażone; za silne zaś ich odciągnięcie wytwarza ruchy kurczowe, jak w epilepsyi. Jedno i drugie jest złe; trzeba też być niezmiernie ostrożnym w wyprowadzeniu pierwszych ruchów.

Do pierwszych prób nie należy też używać fortepianu, gdyż uczeń, widząc klawisz przed sobą, stara się zaraz ton wydobyć, co powoduje sztywność i psuje całą robotę.

Wspierając ustawioną rękę na pierwszym palcu najłatwiej możemy wykonać ruchy całą partją palców 2. 3. 4. 5. Poruszenia te wykonywać należy powoli, dokładnie, zatrzymując palce przez chwilę zarówno w górze, jak i na dole; w ćwiczeniu tem odsuwamy zrazu od udziału palec piąty, — który pozostaje wzniesiony, następnie podobnie z drugim, wreszcie i z czwartym postępujemy pozostawiając trzeci na ostatku, i dochodzimy w ten sposób do ćwiczenia z każdym z osobna palcem, które przeto rozpoczyna się od palca trzeciego.

Pierwszą próbę na fortepianie można rozpocząć od dwóch pierwszych palców jako warunkujących układ ręki (część prakt. str. 1.); z początkującymi i dziećmi można rozpocząć od trzech środkowych palców 2. 3. 4..

^{*)} „Flexor digitorum“ (pod spodem ręki) służy do uderzenia i „extensor“ (widoczny na powierzchni ręki) do wzniesienia palca.

Hat ein Finger wiederholt anzuschlagen, so ist die Hand anfangs stets mit einem Finger auf eine Taste zu stützen. Bei längerer Thätigkeit des 2. 3. 4. 5. Fingers und Unthätigkeit des Daumens stellt sich leicht eine gewisse Steifheit ein, die dadurch beseitigt wird, dass man den Daumen unter die Hohlhand biegt. Wenn der zweite Finger beim Anschlagen ein-knickt, so ist er etwas gegen die Hohlhand einzuziehen, jedoch nicht länger, als er zu seiner Kräftigung braucht. Die nicht anschlagenden Finger verweilen in leicht gehobener Stellung.

Einstweilen bleiben Klang und Schnelligkeit noch unberücksichtigt. Es wird langsam und *pianissimo* geübt. Der Finger hat keine Kraft anzuwenden; automatisch, ohne Anstrengung und jeglichen Impuls soll er auf die Tasten fallen und auf diese auch keinen Druck ausüben, d. h. mit anderen Worten — ganz loses Herabfallenlassen des Fingers auf die Taste. Dann wird er langsam wieder emporgezogen und bleibt ebenso lange oben wie unten. Auf- und Abwärtsbewegungen werden also durch Ruhepausen getrennt. Bei weiterem Ausführen derselben Übung soll man die Bewegung verlangsamten — ein wenig hemmen. Die langsamen Bewegungen machen den Finger sicher in der Richtungsbahn der Bewegung; stufenweise gewinnt er ausserdem dadurch an Kraft und Geschicklichkeit, sodass er schliesslich imstande ist, ohne die geringste Mitwirkung der Hand den Ton zu erzeugen. Erst wenn dies erreicht ist, darf auch das Tempo beschleunigt werden.

Die Bewegungen des Handgelenks sind auf ganz ähnliche Weise vorzubereiten.

IV. Der Anschlag.

Von den beiden zum Anschlag erforderlichen Bewegungen, welche also beim langsamen Üben durch Ruhepausen (eine oben und eine unten) getrennt werden, ist die von oben nach unten die für den Anschlag zunächst wichtigere.

Als auf den Anschlag mehr oder minder wesentlichen Einfluss ausübend ist zu erwähnen: das Verhalten der verschiedenen beim Anschlag beteiligten Handteile, die Grösse des vom anschlagenden Finger zurückgelegten Weges, die Bewegungsgeschwindigkeit, die grössere oder geringere Spannung während des Anschlages, der im Augenblick des Anschlages auf die Taste ausgeübte Druck, und schliesslich sind in

Do uderzeń powtarzanych jednym palcem potrzebne jest początkowo oparcie ręki na jednym klawiszu, do czego posłużyć może sąsiedni lub każdy inny palec. Przy uderzeniu dwoma palcami naprzemian, istnieje już skutkiem łączenia nieprzerwane oparcie.

Jeżeli dłuższy czas jest pierwszy palec bezczynny staje się zwykle naprężony i udziela wskutek tego sztywności ręce i to tym więcej, im więcej jest na zewnątrz odstawiony; to też najwłaściwiej jest podsunąć go pod dłoń; — położenie zupełnie usprawiedliwione — a napięcie niknie zaraz.

Poruszając palcem, nie starać się nigdy o ruch sprężysty, szybki i dobycie dźwięku, lecz przeciwnie ruch ma być nadzwyczaj wolny, lekki, swobodny i zdecydowany o tyle, ażeby jednak nie szarpał ręki, nie powodował najmniejszego natężenia. —

Powolne ruchy wyrabiają dokładny kierunek drogi palca w ruchu, a z tego względu, że się w całej drodze rozciąga władzę nad nim, są one podstawą siły palcowej. Ruch szybszy i wzrost siły przychodzi stopniowo przez ćwiczenie; przedwczesne rozmyślne usiłowania na nie się nie zdadzą i szkodzą tylko. —

Szybkość ruchu palca doprowadza się początkowo tylko do szybkości, z jaką palec bezwładnie opaść może na klawisz, co też można jako pierwszą próbę palca wprowadzić, osobliwie wtedy, jeżeli powolny ruch powoduje jakiegolwiek napięcie.

W opuszczeniu takim bezwładnym, palec nie ma dostatecznej siły, ażeby mógł klawisz zważyć; — pozostawić go też należy chwilę na klawiszu, nie starając się go cisnąć i przeważać; następnie wznosić bardzo wolno — wstrzymując go na górze — w ogóle izolować przestankami obydwie ruchy z góry na dół i ruch przeciwny. Owo bezwładne opadnięcie palca należy następnie zwalniać, powstrzymywać.

Przez powtarzanie tego rodzaju prób nabiera palec coraz więcej władzy i dostaje w końcu tyle siły, że dźwięk dobywa się bez najmniejszego udziału ręki.

Reasumując powyższe uwagi powiemy w krótkości: Każdą figurę palcową należy ćwiczyć powoli, palcami trzymanymi w oddaleniu od klawiszy, lekko swobodnie odciągniętymi, czyli palcami przygotowanymi i nadzwyczaj lekko tj: *pianissimo*.

Jeżeli po pewnym czasie palce nabierają siły, dźwięk się da powiększyć, wtedy tylko można tempo nieco powiększać, wracając współcześnie do *pianissima*. —

Jestto jedyna droga racjonalna — najkrótsza i najpewniejsza.

gewisser Beziehung auch die Ruhemomente nicht ohne Bedeutung für den Anschlag. Die mannigfachen Schattierungen des letzteren ergeben sich aus den Verschiedenheiten der ihn bestimmenden Faktoren.

Ohne den Stärkegrad des Klanges (die dynamische Seite) zunächst zu berücksichtigen, kann man nach der Länge des Klanges in der Tonreihe, bezw. nach der Bindung der Töne das Legato (oder den gebundenen Anschlag), das Staccato (oder den kurzen Anschlag) und einen zwischen beiden liegenden Anschlag unterscheiden. Nach der Ausführungsart giebt es den Finger-, den Handgelenk- und den Mischanschlag.

Mit legato bezeichnet man die genaue Verbindung der Töne in der Weise, dass das Aufheben des niedergedrückten Fingers erst nach dem folgenden Anschlag erfolgt. Beim legatissimo klingt der Ton bis zur Hälfte des nächsten und länger fort; dieser Anschlag wird bei Arpeggien und bei zu einer Harmonie gehörigen Tönen angewendet.

Beim staccato wird der Druck auf die Taste, also das Ruhemoment unten, auf ein Minimum reduziert; der Finger schnellst sofort nach dem Anschlag wieder in die Höhe. Dies elastische Anprallen des Fingers gegen die Taste ist das „Fingerstaccato“. Verbindet man es mit einem elastischen Niederfallen und Zurückschnellen der ganzen Hand im Handgelenk, so hat man das Handgelenkstaccato. Schliesslich kann das Staccato auch noch durch schnelles Anziehen des letzten Fingergliedes (der Fingerspitze) ohne Inanspruchnahme des ganzen Fingers oder der Hand ausgeführt werden.

Zwischen Legato und Staccato liegen die beiden einander ähnlichen Anschlagsnüancen Mezzo-legato und Mezzo-staccato. Der Finger übt, wie beim Staccato keinen längeren Druck auf die Taste aus, sondern wird vor dem folgenden Anschlag in die Höhe unwillkürlich weggestossen in der Weise, dass jeder Anschlag vom folgenden durch eine geringe zeitliche Lücke getrennt und dadurch genau abgegrenzt ist.

IV. Uderzenie.

Uderzenie jest czynnością złożoną. W wolno wykonanem uderzeniu rozróżnić można dwa ruchy i dwa momenta: spoczynku przed uderzeniem jeden a drugi po uderzeniu. Ruch z góry na dół służy do uderzenia, ruch przeciwny służy do powrotu palca w swe pierwotne położenie.

Uderzenie zawisłe jest od udziału i zachowania się różnych części ręki, od wielkości odbytej drogi, od szybkości ruchu, większego lub mniejszego napięcia w tracie ruchu i od wywartego w chwili uderzenia na klawisz nacisku (Druck) który może być rozmaity w swój sile — wreszcie od momentów spoczynku; — na tych to subtelnych różnicach polegają rozliczne odcienia uderzeń. —

Nie uwzględniając strony dynamicznej tj: siły dźwięku, dzielimy uderzenia według trwałości dźwięku w szeregu tonów na legato, (łącznie) staccato (krótko) i pośrednie; według sposobu wykonania na palcowe, zgięciowe i mieszane.

Legato oznacza ścisłe łączenie tonów w ten sposób, że dopiero po uderzeniu następnem przypada odjęcie palca z poprzedniego uderzenia. Jeszcze ścisłejsze łączenie określa się przez „legatissimo“ w którym przetrzymanie tonu dochodzi niekiedy do połowy następnego, a dłużej nawet w arpedżiach lub tonach należących do jednej harmonii.

Jeżeli uderzenie ma być krótkie, moment spoczynku na klawiszu schodzi do minimum, ucisku na klawiszu nie ma (w uderzeniu bowiem nie mieści się zamiar wytrzymania ręki lub palca) — uderzenie takie odbywa się za jednym impulsem i to wyróżnia zasadniczo „staccato“ od innych uderzeń. —

Miedzy legatem i staccatem są uderzenia pośrednie: mezzo-legato i mezzo-staccato, o tyle do siebie zbliżone, że palec zrzuca się na cisku, wskutek czego zostaje odepchnięty przed uderzeniem następnem; wskutek tego wytwarza się między uderzeniami pewna nieznaczna przerwa, oddzielająca je od siebie, a ręka lekko, swobodnie trzymana zawisa prawie w powietrzu, biegnąc leciuchno za palcami.

Sprężyste odbijanie palców prowadzi do staccato palcowego, przy którym ręka utrzymuje się już o własnej mocy — lekko w powietrzu, a palec sprężysto uderza i natychmiast odskakuje.

Przez dodanie zgięcia do poprzedniego palcowego staccato, otrzymuje się korzystne współdziałanie: uderzenie zgięciowo-palcowe. Jeżeli palce ograniczają się tylko do przygotowania, a ruch sam wykonuje się częścią ręki od nadgarstka, wtedy staccato przechodzi w czysto zgięciowe uderzenie. Staccato zgięciowe może użyć do pomocy przedramienia, a wreszcie może być wykonywane bez udziału ręki przez ściąganie kończyn tj. ostatnich członów palców.

Der Handgelenkansschlag wird angewendet beim Staccato, bei Oktaven, bei Doppelgriffen und bei Akkorden, deren Spannung geringer ist, als eine Oktave.

Bei Akkordansschlägen werden die zum Anschlag bereiten Finger aus der Position gehoben, wodurch der Anschlag an Sicherheit verliert. Man übe mit dem Handgelenk nur Akkorde, welche die Sexten- oder Septimenspannung nicht überschreiten.

Beim Oktavenspiel werden die mittleren Finger ein wenig zusammengezogen; sie bleiben aber leicht gebogen und dürfen weder gestreckt, noch krampfhaft eingekrümmt werden.

Unter Umständen kann zu Akkordansschlägen auch der ganze Vorderarm, ja sogar der ganze Arm und das Gewicht der Hand benutzt werden. Die Hand macht dann nicht eine bogenförmige, sondern eine senkrechte Bewegung gegen die Tasten.

Beim mit *portamento* bezeichneten Anschlag befindet sich die Hand in fortwährender leichter Auf- und Abbewegung. Bei jedem Anschlag hebt sich das Handgelenk lose und verhindert so eine strenge Bindung der Töne. (*Oscillation der Horizontallinie im Handgelenk*). Bei schnellerem Tempo wird das *Portamento* durch leichten Handgelenkansschlag mit etwas gehobenem Gelenk ausgeführt.

Um einen sehr sanften und leichten Anschlag zu erzielen, wird manchmal ein elastisches Nachschieben der Hand in Anwendung gebracht; die Fingerspitzen ziehen sich ein wenig zusammen und die Taste wird gewissermassen gestreichelt. Diesen hauchähnlichen Anschlag bezeichnet man mit *carezzando*. In manchen Fällen werden beim *pianissimo* weder Hand noch Finger gehoben (*petite touche*).

Hiermit ist die Mannigfaltigkeit der Anschlagsnüancen noch nicht erschöpft; nur die hauptsächlichsten sind zum Zweck der Hervorhebung ihrer mechanischen Kennzeichen erwähnt.

Das Hauptaugenmerk ist auf die Erzielung eines guten *Legato-Anschlages* zu richten, als zugleich desjenigen, welcher zur Erlangung einer grösstmöglichen Fingerbeweglichkeit der zweckdienlichste ist. Man bereitet die Finger zum *Legato-Anschlag* am besten dadurch vor, dass man Anfangs den angeschlagenen Ton bis zur Hälfte des folgenden aushält und dann erst den Finger in die Höhe zieht. (Siehe prakt. Teil S. 1)

Uderzeniem czysto zgięciowem posługujemy się do oktav, dwudźwięków i akordów, lecz w tym ostatnim wypadku zazwyczaj w przestrzeni mniejszej od oktawy.

Przy oktawach palce środkowe ściągają się cokolwiek, przez co ręka od nadgarstka podlega lekkiemu napięciu, lecz to nadaje oktawie tęższe i jaśniejsze brzmienie.

W akordach oktawą objętych przy wzniesieniu ręki palce się ściągają i mimowoli wysuwają z pozycji; uderzenie nie jest pewne, dlatego też tylko wyjątkowo w akordach — rozległości szersze od seksty wykonuje się czystym zgięciem.

Głębokie, silne uderzenia akordów wykonuje się ręką od łokcia, czyli przedramieniem a także całą ręką.

W ostatnim wypadku obok właściwego impulsu, można wygodnie zużytkować całą wagę ręki, przy odpowiednim ubezpieczeniu wszystkich zgięć, — a ruch wykonuje się zawsze po linii prostopadłej do klawiszy.

Do uderzeń lekkich trzyma się rękę wiotko i w bliskości klawiatury.

W tak zwanem „*portamento*“ ręka podlega ciągłym oscylacyom od poziomu. Przy każdym uderzeniu ugina się zgięcie, poczem wznosi się, nie pozwalając figury łączyć palcami. —

Do bardzo lekkich uderzeń używa się niekiedy lekkiego przesuwania, jakby głaskania klawiszy w połączeniu ze ściąganiem ostatnich członów palca, co daje dotknięcie bardzo miękkie, łagodne pod nazwą: „*carezzando*.“

W wielu wypadkach dla dobytcia jak największego *pianissima* nie podnosi się wcale ani ręki ani palców (*petite touche*).

Obfitość odmian w uderzeniu nie zamyka się wzmiankowanemi dotąd, — lecz przedmiotu tego nie rozszerzamy — chodzi tu bowiem o zrozumienie mechanicznej strony uderzenia, dlatego zwrócimy raczej uwagę na wszelkie dodatkowe manipulacje ręki, związane ściśle z uderzeniem, o których uzyskanie zaraz w samym początku nauki starać się należy.

Zaraz pierwsze dotknięcie klawisza wskazuje potrzebę współdziałania środków pomocniczych, dodatkowych ruchów ręki obok uderzenia palcowego. Prawie nigdy nie rozpoczyna się żadnej etudy lub kompozycji wprost samym palcem mimo zaznaczenia łukiem „*legato*“ całego szeregu uderzeń czysto palcowych.

Każde zakończenie frazy, każdy łuk-pauza wymaga odjęcia ręki a nie palca; palec musi się tu spotkać z ruchem ręki zmierzającym do zdjęcia tejże lub przyłożenia do klawisza.

a) Pierwsze uderzenie w figurze palcowej, zaznaczonej znakiem „*legato*“ nie powinno się wyróżniać charakterem od dalszych uderzeń czysto palcowych. —

Der Fingeranschlag allein genügt nun in der Praxis nicht; es sind Hilfsbewegungen der Hand erforderlich, zu deren Ausbildung noch folgende Sätze zu beachten sind:

a) Wie schon weiter oben angedeutet wurde, ist das lose, elastische Handgelenk auch für das Fingerspiel von grösster Wichtigkeit. Es mildert die Härte des Anschlages und ermöglicht es ausserdem, dass auch der erste (also der mit einer Hilfsbewegung der Hand ausgeführte) Anschlag einer Legato-Figur Klang und Charakter eines reinen Fingeranschlages bekommt und auf diese Weise mit den folgenden Anschlägen harmonirt.

b) Seitenbewegungen der Hand, die als Hilfsmittel zum Tonleiterspiel etc. dienen, sind näher im praktischen Teil unter M behandelt.

c) Das Elbogengelenk gestattet Drehbewegungen der Hand und des Unterarms um die Axe. Diese Bewegungen kommen vielfach, unter anderm im Tremolo, zur Anwendung. Man bildet sie aus in gebrochenen Terzen, Sexten und Oktaven.

d) Sprünge werden durch ein Schleudern der Hand, durch Bogenwürfe ausgeführt, wobei in manchen Fällen die Drehbewegung der Hand (c) als Hilfsmittel dient. Bei breiten Arpeggien werden die unter b und c angeführten Mittel gleichzeitig angewendet.

e) Zur Erzeugung einer guten Cantilene ist wiederum ein elastisches Handgelenk von grösster Wichtigkeit. Es kommt dem Fingeranschlag wesentlich zu Hülfe, vergrössert den auf die Taste ausgeübten Druck und indem der Letztere von einem der scheinbar mit den Tasten verbundenen Finger auf den andern übergeht, entsteht ein „gesangvoller Ton“.

f) Eine klare Phrasierung ist nur unter Mitwirkung von Hilfsbewegungen der Hand möglich. Am Ende einer Phrase hebt sich meistens die Hand (und es wird hier am weitaus häufigsten die rechte in Betracht kommen) weich und herabhängend, zuletzt mit den Fingern, als ob diese an die Tasten geklebt wären.

Die Begleitungsfiguren der linken Hand erfordern oft ein Hinschleudern der ganzen Hand. Durch Pausen getrennte Anschläge, z. B.



sind in der Weise auszuführen, dass die Hand nach einem Anschlag in die Höhe gehoben wird und dort verweilt bis zum nächsten Anschlag. Wollte man die Hand niedergleiten lassen, um sie eben vor dem neuen Anschlag

W tych tak częstych wypadkach dla złagodzenia uderzenia i zbliżenia go do czysto palcowego, ważnym pomocniczym środkiem jest zgięcie, a to przez swe bierne zachowanie się w formie ugięcia. To wolne trzymanie zgięcia, jego łatwe podanie się daje swobodę ruchom, w wielu wypadkach wypoczynek, a uderzenie przez owo ugięcie ręki zabezpiecza od uderzeń twardych, szorstkich—daje się przy tem dowolnie regulować, co przedewszystkiem ważne jest dla początkującego.

b) W wielu wypadkach nieuniknione jest przeniesienie ręki z utrzymaniem tejże w zgięciu na miejscu. Są to zwroty ręki w kierunku poziomym bliżej w części praktycznej pod M określone.

c) Ręką trzymaną poziomo można łatwo wykonać ruch łukowy od strony pierwszego palca ku piątemu, na co z łatwością zezwala staw łokciowy i co też w „tremolu“ zastosowanie znajduje. Wykształcenie tego kołysanego obrotu dłoni pomocne jest w łamanych tercyach, sekstach i oktawach, nadając wyrazistości uderzeniu.

d) Skoki wykonuje się rzutem łukowym, lecz zawsze w ten sposób, ażeby ostatnia część drogi była prostopadła do poziomu klawiszy lub przynajmniej zbliżona do prostopadłej.—

W wielu wypadkach przy skokach, środki zaznaczone pod b) i c) łączą się—co także ma miejsce w szerokich arpedżiach z podkładem.

e) W kantylenie zgięcie elastycznie trzymane poddaje się złożonym ruchom ręki, linie łamią się, nacisk bywa zwiększony i przenosi się z palca na palec, jakby palec jedną całość z klawiszem stanowił, a to dla nadania ciągłości, ułatwienia cieniowania i śpiewności. Przy frazowaniu rękę przykłada się i zdejmuje w najrozmaitszy sposób.

f) Nasuwa się jeszcze jedno pytanie:

Co zrobić z ręką, jeżeli dłuższy czas pozostaje beczynną np: przy pauzach?

Rękę zdejmuje się rozmaicie; swobodnie zwieszoną, przyczem palce odrywają się na ostatku, jakby przyklepione niejako do klawiszy (co częściej miewa miejsce w ręce prawej)—to znowu całą rękę, rzadziej czystym zgięciem.

W akompaniamencie lewej ręki często ma miejsce—szybkie odrzucenie całej ręki—oddzielone niekiedy kilku pauzami;—czy w tym wypadku należy rękę opuścić, czy też czekać w górze do następnego uderzenia.

Prawie zawsze odrzuconą do pewnej wysokości rękę należy zatrzymać na tejże wysokości do chwili uderzenia następnego, co przychodzi z łatwością bez użycia siły; jestto tasama zasada, która palec obowiązuje.

in die Höhe zu ziehen, so würde hierzu ein neuer Impuls und eine mit dem Rhythmus des Stückes meist kontrastierende Bewegung erforderlich sein. Zur Erlangung eines straffen rhythmischen Spiels ist also auch eine gewisse Rhythmik der Hand-, Finger- und schliesslich der ganzen Körperbewegungen notwendig, und diese nach Kräften auszubilden sollte schon bei den Vorstudien nicht unterlassen werden.

I.

Um die Beseitigung der anfänglichen Schwere und Steifheit der Hand erreichen zu können, hat man bei planmässigem Vorgehen sein Hauptaugenmerk auf die folgenden Punkte zu richten.

1. Eine durchaus lose und leichte Nachgiebigkeit der Hand im Handgelenk (sowohl in horizontaler als verticaler Richtung).

2. Nachgiebigkeit der Fingerknöchelgelenke. Ein sehr wirksames Mittel zur Beseitigung der Steifheit der Fingerknöchelgelenke ist das leichte Niederdrücken resp. Einsenken derselben bei gespannter Fingerstellung.

3. Von grosser Wichtigkeit ist auch, dass der Daumen eine besondere, geschmeidige Beweglichkeit (in jeder Richtung) erreicht. Bezüglich der anderen vier Finger hat man vornehmlich darauf zu achten, dass sie im Stande sind, ohne die geringste Anspannung in anschlagsbereiter Stellung zu bleiben.

II.

Die eigentliche Fingerbewegung wird, wie oben angegeben, zunächst ohne Kraftanwendung vorbereitet durch loses Herabfallenlassen der Finger. Diese Übung ist der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung der verschiedenen Arten des Anschlages. Je nachdem man dieses natürliche, lose Herabfallenlassen der Finger hemmt oder beschleunigt, ergeben sich zwei verschiedene Richtungen.

a) Bei der ersten kommt es darauf an, dass der Finger sehr langsam aber dabei doch leicht abwärts bewegt wird, so dass man in jedem Augenblicke die volle Herrschaft über seine Bewegung besitzt, und hierin dürfen wir die Quelle der eigentlichen Fingerkraft erblicken. Diese verlangsamte Bewegung genau und sicher

Gdyby ręka opadała z powrotem, nie mając natychmiastowego uderzenia, musiałaby wstrzymać się nad klawiaturą, na co potrzeba jest pewnej siły, powodującej nowy impuls, prawie zawsze sprzeczny z rytmiką kompozycji.

Wszelkie powstrzymywanie ruchów w niewłaściwym czasie i miejscu tworzy zawsze nowe punkta, a wywołane w celu powstrzymania ręki impulsu odbijają się w całym ciele i przyczyniają się do owęj często spotykanej chwiejności rytmicznej. We wszystkich tedy studyach zaraz w samym początku winno się ściśle przestrzegać ową rytmiczność ruchów ręki, palców i korpusu.

Pierwsze pobudzenie ruchu palcowego jest podstawą uderzenia w przyszłości, pozostawia swe ślady, wpływa na cały późniejszy charakter gry i w tym też kierunku nacisk kłaść należy wśród całej nauki.

Wyprowadzenie dobrego uderzenia w początkach nauki wydaje się trudne i niewykonalne (nie uwzględnia się oczywiście wyraźnej niechęci i wrodzonego niedołęstwa ucznia), tymczasem możliwe to jest zaraz od pierwszego dnia nauki.

I.

Pierwszem zadaniem jest usunięcie sztywności i ciężkości ręki i sztywności palców, co można osiągnąć przez:

1.) swobodę i podatność ręki w zgięciu w każdym kierunku.

2.) usunięcie twardości w stawach główek palcowych a w tym względzie jest wielce pożyteczne wprowadzenie ćwiczeń z lekkim napięciem i lekkie uciskanie w główkach palcowych,

3.) przez wczesne przygotowanie pierwszego palca i właściwej pozycji pozostałych palców 2. 3. 4. 5. które wolne od najmniejszego napięcia, trzymane w pewnym, odpowiednim oddaleniu od klawiszy, mają być gotowe do uderzenia.

II.

Drugim niemniej ważnym czynnikiem jest przygotowanie ruchu palcowego, który o uderzeniu rozstrzyga, a do tego prowadzą: ćwiczenia w automatycznym, bezwładnym opuszczeniu palca, co służy za punkt wyjścia do wszelkiego rodzaju uderzeń palcowych. —

Zależnie od tego, czy to naturalne, automatyczne opadnięcie palców powstrzymujemy, czy przyspieszamy, powstają dwa rodzaje uderzeń.

a) W pierwszym wypadku rozchodzi się o jak najłżejsze i najwolniejsze prowadzenie palca zarówno przy opuszczeniu jak i odprowadzeniu go w pierwotne

auszuführen, ist für den Schüler anfangs sehr schwer, denn der Finger spannt sich gewöhnlich zu stark, zittert oft nervös, oder geht unregelmässig. Nur eine Ausführung, welche sich auf die ganze Bewegungsbahn erstreckt, giebt die Grundlage des guten Legato-Spiels und den Ausgangspunkt für alle dynamischen Nuancen.

Sobald jeder einzelne Finger sich diesen Anschlag angeeignet hat, kann man die vorbereitenden Übungen zum Legato - Spiel vornehmen, in der Art, wie es im praktischen Teil auf der ersten Seite (zweite Zeile) gezeigt ist. Auch diese bieten Anfangs grosse Schwierigkeiten, wovon man sich selbst bei vorgeschrittenen Schülern leicht überzeugen kann; denn beim Anschlag reisst sich der vorige Finger gewöhnlich gewaltsam los und ist so die Ursache der Erschütterung und Unruhe der Hand.

b) Indem man zu dem zwanglosen Herabfallenlassen des Fingers einen Impuls hinzufügt, erreicht man gleichmässig beschleunigte Bewegung, welche zur Ausführung von „non legato“, „mezzo-legato“ „leggiero“ „mezzo - staccato“ und zur Vergrößerung der Elastizität beim „Fingerstaccato“ dient, wie dass die nachstehende Zeichnung graphisch darstellt.

Loses Herabfallenlassen

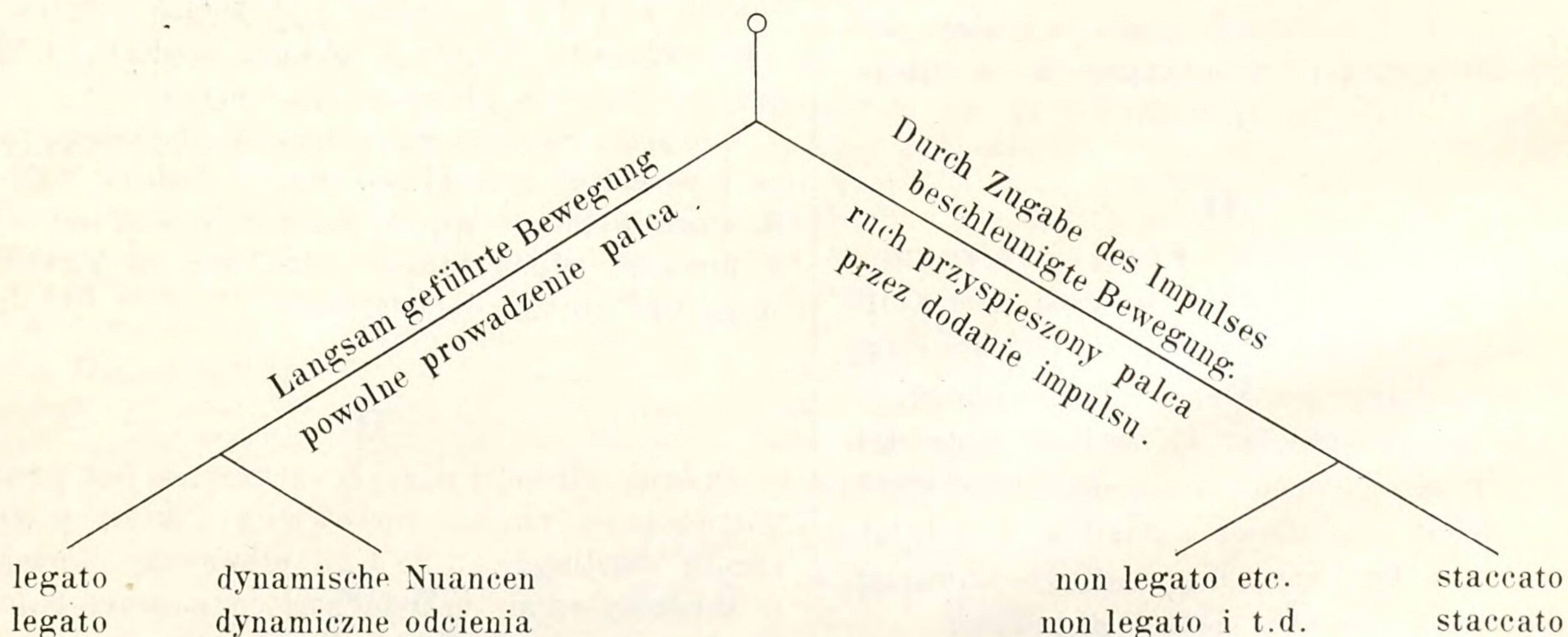
położenie, a to w ten sposób, że w każdej chwili mamy bezwzględna władzę nad ruchem palca, w czem właśnie leży źródło właściwej siły palców. Początkującemu uczniowi z trudnością przychodzi wykonać dokładnie i pewnie ten zwolniony ruch, ponieważ palec napina się zwykle za silnie, drga często nerwowo albo porusza się nierównomiernie. Tylko takie uderzenie, które rozciąga nad palcem w ciągu całego ruchu bezwzględna władzę, przysposabia do dobrego „legato“ i jest podstawą wszelkich dynamicznych różniczkowań.

Skoro każdy z osobna palec nabył wprawy w tem zwolnionem uderzeniu, można przedsięwziąć przygotowawcze ćwiczenia do dobrego „legato“ w ten sposób, jak to wskazane jest w części praktycznej na str. 1. 2. wiersz. — Lecz i te ćwiczenia nie są tak łatwe, jak by się na pozór zdawać mogło, a najlepiej przekonać się o tem można śledząc grę uczniów niekiedy nawet znacznie zaawansowanych, u których przy uderzeniu zrywa się palec poprzedni gwałtownie, co jest powodem wstrząśnienia i niepokoju ręki.

b) Jeżeli do bezwładnego opadnięcia palca przyłączy się impuls, — powstaje skutek tego ruch stopniowo przyspieszony, który służy znów do uderzeń szybszych, jak: „non legato“, „mezzo-legato“, „leggiero“, „mezzo - staccato“ i „staccato“ palcowe. —

Graficznie możemy przedstawić to powstanie rozlicznych odcieni uderzeń w następujący sposób:

bezwładne opadnięcie palca



Auf diese Weise kann sich, wenn überdies den nicht beschäftigten Fingern die nötige Aufmerksamkeit gewidmet wird, da von deren Verhalten sehr viel abhängt, der Schüler frühzeitig einen guten Anschlag aneignen und hierdurch die Grundlage zur künftigen Spezialisierung der verschiedenen Anschlagsarten schaffen.

W ten sposób jeżeli jeszcze zwróci się uwagę na palce nieczynne, od których w wysokim stopniu uderzenie zależy można wcześniej przysposobić uczniowi dobre uderzenie i dać podstawę do przyszłego specjalizowania rozlicznych odcieni uderzeń.

V. Praktische Winke über die eigentliche Übung.

Die paedagogische Erfahrung und die Praxis bestätigen übereinstimmend, dass das Hauptfordernis zur schnellen und sicheren Entwicklung der Technik die grösste Freiheit und Leichtigkeit der Ausführung, oder die grösste Oekonomie des Kraftaufwandes sind. Auf physiologischen Grundsätzen beruhend, lässt sich dies wissenschaftlich begründen. Alle erzwungene, forcierte Arbeit und Anspannung der Hand und der Finger, sowie auch ein Instrument mit schwerer Spielart stellen sich der vorerwähnten Freiheit entgegen und absorbieren bloss die Kräfte, ohne zu dem gewünschten Resultate zu führen. *) Auf einem Klavier mit schwerem Anschlag sind feinere Nuancen kaum möglich; auch verursacht ein solches Instrument Plumpheit der Bewegungen, einen rohen Anschlag und erschwert somit den Fortschritt in der Technik; für schwache und nervöse Personen ist es erklärlicherweise ganz besonders von Verderb.

Eine wirklich nutzbringende Übung ist von allem Anfang an an folgende Hauptregeln gebunden:

1.) Schreite von einfachen, leichten Übungen zu zusammengesetzten, schwereren fort.

2.) Gehe von langsamen Bewegungen stufenweise zu schnelleren über.

3.) Schreite ebenso vom leichten zum stärkeren Anschlag fort.

4.) Beschränke dich anfangs auf eine kleinere Anzahl von Bewegungen und lass erst eine grössere folgen, wenn die nötige Ausdauer und Sicherheit erreicht ist.

Krampf und Schmerz im Unterarm wird durch regelrechtes, planmässiges Üben nicht hervorgerufen, namentlich, wenn man leichte Ermüdung als Wink zum Ausruhen rechtzeitig beachtet.

Bei Schülern der Mittelstufe teilt man die technischen Übungen am besten folgendermassen ein:

*) Die Schwere der Spielart (einzelne Tasten in der Mitte der Klaviatur sammt dem Dämpfer) soll nicht 8 Dekagramm d.h. 80 Gramm übersteigen; der Fall (Tiefe) der Tasten soll zwischen 8 bis 10 Millimeter betragen; andere Verhältnisse sind fehlerhaft.

V. Praktyczne wskazówki ćwiczenia.

Doświadczenie pedagogów i praktyka pianistów jednoznacznie stwierdza, że zasada techniki jest swoboda i lekkość wykonania czyli jak największa ekonomia siły; polega to także na podstawach fizjologii i da się naukowo uzasadnić.

Wszelka nadmierna forsa, zbyteczna praca i napięcie ręki i palców, a także instrument z grą ciężką sprzeciwiają się wyż wspomnianej swobodzie, — czego też bezwzględnie unikać należy, gdyż wszystko to wyczerpuje bezużytecznie siły i nie doprowadza do pożądanego rezultatu.

Gra instrumentu powinna być lekka, elastyczna i dobrze regulowana a w szczególności instrument z grą ciężką *) nie tylko utrudnia kształcenie wszelkich subtelniejszych odcieni, lecz wytwarza z reguły uderzenie ciężkie, surowe, utrudnia postęp techniczny a nawet u osób nerwowych, delikatnej budowy spowodować może poważne objawy chorobowe.

Właściwy sposób ćwiczenia da się ująć w pewne reguły, które każą przede wszystkim przestrzegać stopniowania w nauce.

Należy więc stopniowo postępować:

a) od prostych łatwych ćwiczeń, — do więcej złożonych i trudniejszych,

b) od ruchów wolnych — do szybszych,

c) od mniejszej ilości ruchów, do większej ilości,

d) od uderzeń lekkich — do silniejszych.

To stopniowanie w nauce konsekwentnie przeprowadzone doprowadzi ucznia do osiągnięcia odpowiedniej wytrwałości i pewności.

Kurcz i ból poza zgięciem lub w okolicy łokcia nie powinien mieć miejsca — lekkie znużenie daje wskazówkę koniecznego wypoczynku.

W ćwiczeniach palcowych winny być palce zawsze przygotowane tj. lekko odciągnięte do pewnej odległości od klawiszy. Napięcie przy tem odciągnięciu winno być do minimum sprowadzone,

*) Ciężkość gry nie powinna przenosić 8 deka, czyli 80 gramów potrzebnych do zważenia klawisza z tłumnikiem; głębokość gry — między 8 a 10 milimetrów. Wszelkie inne stosunki są stanowczo błędne i wpływają niekorzystnie na rozwój techniczny. Blizsze wskazówki w tym kierunku wbro-szurze Jana Drozdowskiego pt: Uwagi nad mechanizmem gry na fortepianie. (Kraków Zwoliński).

- 1.) Handgelenkübungen.
- 2.) Leichte Spannübungen.
- 3.) Arpeggien, Doppelgriffe.
- 4.) Reine Fingerübungen, Fingerstaccato, Tonleitern etc.

Alle Übungen müssen bestimmt und energisch ausgeführt werden; stets hat man bei Fingerübungen darauf zu achten, dass die Finger in gewisser Entfernung von der Taste leicht zurückgezogen und unter möglichst geringer Spannung zum Anschlagen bereit sind, dass der anschlagende Finger den benachbarten nicht mitzieht, dass beim reinen Fingeranschlag die Hand nicht zu Hilfe genommen wird, u. s. w., u. s. w. Zu vermeiden ist ein planloses Hin- und Herspringen von einer Übung zur andern, will man anders einen Effekt mit seiner Arbeit erzielen.

Anfangs soll jede Übung langsam und genau von jeder Hand allein ausgeführt werden. Das Unisono-Spielen ist beim Üben nicht zu empfehlen, da gar leicht die aus der verschiedenen Kraft und Geschicklichkeit der Finger sich ergebenden Ungleichheiten und Unebenheiten nicht deutlich zu hören sind, denn die Finger decken sich beim Unisonospiel gegenseitig. Vorteilhafter ist das Üben in der Gegenbewegung. (Übrigens ist, falls ja einmal unisono geübt werden sollte, schärfer noch als sonst auf das Accentuieren Acht zu geben).

Figuren (wie z. B. Tonleitern) in denen die nach der Reihe anschlagenden Finger, jeder von den benachbarten, gehemmt werden, führt man naturgemäss mit geringerer Hebung der Finger aus; bei allen übrigen aber ist auf grösseres Emporziehen der Finger zu achten.

Zur Ausbildung der normalen, regelrechten Handstellung sind Übungen mit dem 1. 2. und 3. Finger (siehe praktischer Teil unter 0) in leichter Spannung dienlich.

Öfteres Üben von Arpeggien wirkt auf Hand- und Fingerbewegungen gleichzeitig vorteilhaft ein. Für die Stärkung und Unabhängigkeit der Finger ist ein leichtes Niederdrücken der Finger am Knöchelgelenk nach Ausführung eines Arpeggios in ausgehaltenen Tönen zweckmässig

a palce wyczekują w owem oddaleniu na swoją kolej do ostatniej chwili. Samo uderzenie winno być zdecydowane, lecz nie ma oddziaływać na palce sąsiednie, tj: nie powinno palca następnego zbliżać do klawiszy, zarówno jak i nie działać na poprzedni palec (osobliwie w „legato“ figurze) w ten sposób, iżby natychmiast gwałtownie odskakiwał.

W ogóle, jeżeli palce nie są w dostatecznem oddaleniu od klawiszy, co osobliwie u początkujących jest ważne, pracują one przy pomocy ręki, co powoduje wstrząśnienia ręki i przeszkadza w wykonaniu dobrego „legata“.

Każde ćwiczenie należy początkowo bardzo powoli, lekko z wielką dokładnością wykonywać. Przeskakiwanie z ćwiczenia na ćwiczenie nie pozostawia najmniejszych śladów pracy. Początkowo najlepiej ćwiczyć każdą ręką osobno aż do nabycia zupełnej dokładności i pewności, unikając ćwiczenia unisono. Ćwiczenie bowiem unisono ma pod każdym względem małą wartość; — palce wzajem się przykrywają, nierówności wynikłe z różnej siły i wyrobienia palców ukrywają się. Praktycznej wartości także nie przedstawiają, bo i etud unisono jest nie wiele, a tem mniej spotkać się można — i tylko wyjątkowo — z kompozycjami unisono; dlatego lepiej w złożeniu dwóch rąk trzymać się położenia przeciwnego — rozbieżnego. Przy ćwiczeniu unisono pożądanym jest akcentowanie. —

W figurach, gdzie palce szeregiem po sobie następują (jak w gamach) z natury rzeczy wzniesienie palców jest mniejsze, lecz w figurach takich, jak łamane tercye, trójdźwięki, arpedżia, należy wyzyskać możność wyższego wzniesienia wolnych palców, co także jest potrzebne przy powiększeniu siły uderzenia.

Lekkie rozpięcie palców (Spannung) wpływa korzystnie na niezależność i ruchliwość palców — lecz zbyt wielkie rozpięcie palców jest dla początkujących szkodliwe.

Ćwiczenia w lekkim rozpięciu palcami 1. 2. 3. (jak to w części praktycznej pod 0 podano) są pomocne do prawidłowego układu ręki osobliwie, jeżeli stawy główki palcowych mają skłonność do występowania.

Korzystnem jest także częstsze ćwiczenie arpedżiów. W arpedżiach przygotowuje się współcześnie rękę przez wzniesienie jej w górę w kierunku, w jakim następuje szereg dalszych uderzeń. —

Die Finger werden um so weniger gebogen sein, je mehr sie auf den Tasten ausgebreitet sind; Übungen in solcher Fingerlage sind daher für Schüler zu empfehlen, deren Finger zu krampfhaftem Zusammenziehen neigen.

Oktaven gewinnen an Fülle und Deutlichkeit, wenn der 1. und 5. Finger gut vorbereitet und durch planmässiges Üben gestärkt sind.— Übungen mit auf der Taste festgelegtem 5. Finger sind besser anfangs zu vermeiden.

Repetitionsstaccato (ohne Fingerwechsel) und Fingertremolo mit zwei Fingern sind gute Übungen zur Stärkung der Finger und zur Weckung ihrer Elastizität.

Alle Studien in verschiedener Rhythmisierung auszuführen ist von grossem Vorteil.

Das Anschlagen ohne Aufheben der Finger („petite touche“) ist für die Regulierung der Bewegungen und Fingeranschlüge nutzbringend.

Dass bei Anwendung der verschiedenen hier aufgezählten technischen Studien stets auch die Individualität des Schülers zu berücksichtigen ist, versteht sich von selbst.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass über die Art der Handstellung und des Tonleiterspiels etc. verschiedene Ansichten herrschen. Unser Versuch einer systematischen und praktischen Methodik stellt, den heutigen Anforderungen entsprechend, weder absolute Regeln auf, noch bildet er ein für sich abgeschlossenes System; es sollen die theoretischen und analytischen Ausführungen vielmehr nur zur Erleichterung und Einführung für pädagogische Zwecke im Allgemeinen dienen. Es war unser Bestreben, dem Schüler die Vorbereitung zu allen neuen Abschnitten der technischen Studien zu erleichtern und das in den verschiedenen Compendien zerstreute Material zu sammeln und es in möglicher Vereinfachung zur Darstellung zu bringen.

Lekkie naciśnięcie ręki w główkach palcowych po wykonaniu arpedžia z wytrzymaniem palców działa korzystnie na wzmocnienie i niezawisłość palców. Im więcej rozpięte są palce na klawiszach (jak w arpedżiach) tem więcej przybierają mimo woli położenie wyprostowane. Ćwiczenie takimi palcami jest dla tych uczniów korzystne, którzy mają skłonność do kurczowego ściągania palców, bo zmniejsza sztywność i daje miększe uderzenie.—

Ćwiczenia w odmianach rytmicznych wzmacniają palce. Staccato repetycyjne jednym palcem wzmacnia i pobudza elastyczność palców. W podobny sposób działa tremolo palcowe wykonywane dwoma palcami.

„Petite touche“ tj. uderzenie bez podnoszenia palców jest korzystne, reguluje bowiem ruchy i uderzenia palcowe.

Do oktaw winno się wprzód zewnętrzne palce 1. 5 przygotować osobnymi ćwiczeniami, ażeby oktawa nie była martwą, nabrała pełności i mięsistości.— Ćwieżeń z wytrzymaniem 5 palca lepiej z początku unikać.

Tu należy dodać, że powyżej wymienione sposoby uwzględniają różne wypadki, lecz wybór tychże należy z ostrożnością przedsiębrać, zależne są one od indywidualnych właściwości ucznia.—

Na zakończenie należy tu dodać, że zarówno co do ustawienia ręki, prowadzenia jęj w gamie, jak na wielu innych punktach spotkać się można z pewnemi różnicami w zapatrywaniach.

Streszczone uwagi nie podają nietykalnych reguł, nie zamykają też skończonego systemu; jest to raczej próba systematycznego i praktycznego podręcznika odpowiadającego nowoczesnym wymaganiom. Podane teoretyczne wywody i analityczne wyprowadzenie należy tylko uważać jako przygotowanie i ułatwienie dla przeciętnych celów pedagogicznych. Usiłowaniem naszym było ułatwić uczniowi przygotowanie każdego nowego działu technicznego, uporządkować materiał rozprószony po setkach podręczników i przedstawić wszystko w możliwie największem uproszczeniu.

Erklärungen.

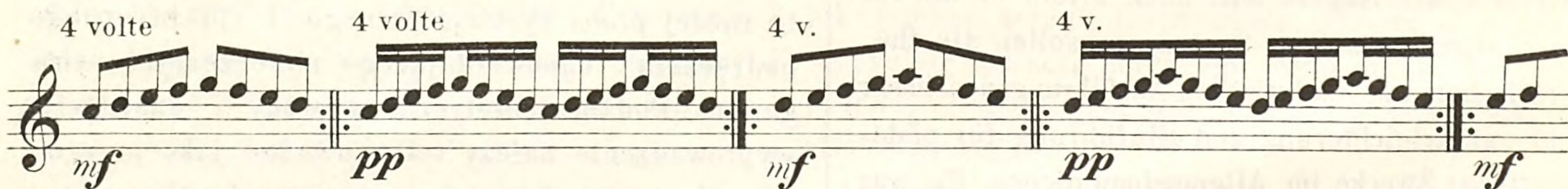
Die praktischen Übungen können sowohl von Anfängern, als auch von Vorgeschrittenen benützt werden — von ersteren mit Hinweglassung der schwierigeren Übungen, von letzteren behufs Correctur der Hand und Finger. Eigentliche Compositionen (Vortragsstücke) sind nicht eher zu studieren, als bis die richtige Stellung der Hände und der Finger erreicht ist und alle Bewegungen einen gewissen Grad von Sicherheit erlangt haben — auch wenn dies längere Zeit in Anspruch nehmen sollte.

Die nachfolgenden Übungen müssen nicht ausschliesslich in der gegebenen Reihenfolge, sondern können im Gegenteil gleichzeitig aus verschiedenen Abteilungen vorgenommen werden. So z. B. kann man mit den Anfangs-Übungen gleichzeitig die Untersatzübungen sub M. verbinden, was sogar die Handstellung fördert.

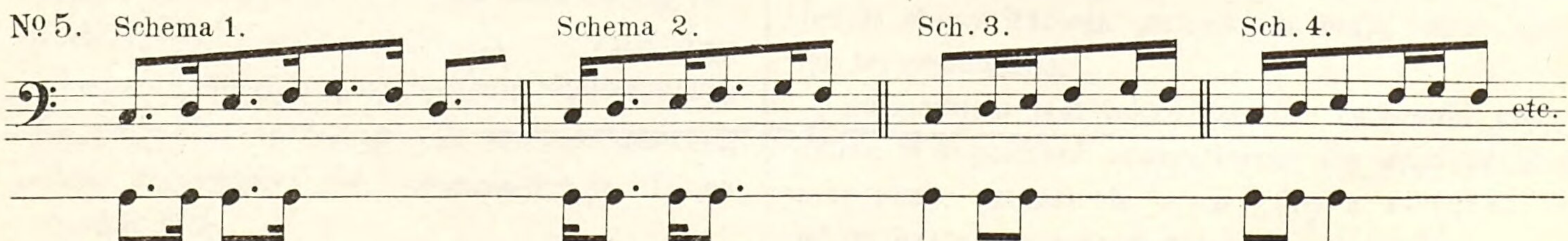
Die praktischen Übungen sind nicht nur des Raumes wegen, sondern auch aus dem Grunde in der kürzesten Form verzeichnet, weil alle derartigen Studien, um Hand und Finger leichter controliren zu können, aus dem Gedächtniss (ohne Noten) geübt werden sollen.

Gleichzeitig dürfen beide Hände unbedingt nicht geübt werden, sondern jede Hand ist für sich allein in der vorgeschriebenen Position bis zur Erlangung vollkommener Genauigkeit und Sicherheit vorzunehmen.

Die Fünffingerübungen sollen nicht in einer Lage gespielt, sondern auf alle Stufen übertragen werden; sie sind unisono und in Gegenbewegung, sowie mit verschiedenem Tempo und verschiedener Stärke zu spielen, z. B.



Nach gründlicher Durcharbeitung der Progressionsübungen sind solche mit rhythmischen Variationen nach dem Schema auf S. 24 vorzunehmen, also etwa derart:



Objaśnienia.

Ćwiczenia praktyczne mogą służyć zarówno dla początkujących uczniów, — zwłaszcza jeżeli się opuści trudniejsze ćwiczenia, jak i dla wyżej posuniętych, dla których nadają się do korekty ręki.

Przed należytem ustawieniem ręki i palców i ustaleniem wszelkich ruchów ręki nie wolno studyować żadnych kompozycji, chociażby to dłuższy czas trwać miało.

Ćwiczenia powyższe nie należy jedynie za porządkiem grać, lecz przeciwnie — można je podjąć z dwóch lub więcej oddziałów współcześnie. Itak np. rozpoczynając pierwszą kartkę, można współcześnie wziąć oddział podkładowy pod M., co nawet przyczynia się do szybszego ustawienia ręki.

Ćwiczenia praktyczne zaznaczone są sposobem jak najkrótszym, nie tylko przez wzgląd na miejsce, lecz także dlatego, że wszelkie studia w celach mechanicznych podjęte, winno się na pamięć — nie patrząc w nuty wykonywać, kontrolując najściślej rękę i palce.

Dwoma rękami nie należy bezwarunkowo od razu ćwiczyć, lecz każdą z osobna, w przepisanej pozycji wykonywać ćwiczenie tak długo, dopóki nie osiągnie się najzupełniejszej dokładności i pewności.

Pięciopalcówki nie ćwiczyć wyłącznie na jednym miejscu, lecz przesuwając na wszystkie stopnie, unisonem i rozbieżnie, a także wprowadzając różne tempa i siłę — n.p.

Po dokładnem przejściu ćwiczeń progresywnych, dobrze jest wprowadzić odmiany rytmiczne według szematów podanych na str. 24 n.p.

Auf Seite 22 sind aus dem ersten Takte einer jeden Übung weitere Übungen mit verändertem Accente abgeleitet.

Nach dem Studium der Tonleiter und nach erlangter genauer Kenntnis der Tonarten sollen die Fünffinger- und Progressionsübungen im Quintenzirkel und später in chromatischer Ordnung nach beigegebenen Mustern (pag. 26) übertragen werden.

Die Schemata auf pag. 41 zeigen die Verwendung der Fünffingerübungen im verminderten Septakkord und dessen Transpositionen in chromatischer Folge. Schema 2 behandelt die Progressionsübungen im Septimenakkord und dessen Transpositionen; Schema 3 zeigt, welche Akkorde an Stelle des Dominant-Septakkordes treten können.

Die einzelnen Übungen lassen sich in gemischten Veränderungen ausführen, wie z.B.

Na stronnicy 22 z zaznaczonego w pierwszym takcie ćwiczenia wyprowadzone są w dalszym ciągu zmiany akcentów.

Po przejściu gam i poznaniu dokładném tonacyi dobrze jest ćwiczenia pięciopalcowe, progresyjne i t.p. transponować porządkiem kwint a następnie w porządku chromatycznym według podanych wzorów na str. 26.

Szemat na str. 41 wskazują przeniesione pięciopalcówki na akord zmniejszony septymowy i transpozycje tegoż w chromatycznym porządku; szemat 2. dla progresyjnych, przeniesionych w akord septymowy i jego transpozycje; szemat 3. wskazuje, jakie jeszcze akordy w miejsce dominantowo-septymowego wprowadzić można.

Pojedyncze ćwiczenia można także mieszać i wykonywać jak to przykład wskazuje:



Die Buchstaben A, B, C, etc. dienen zur Einteilung des Materials; die Ziffern bezeichnen einzelne Übungen.

Ferner bedeutet:

das Zeichen ϕ = Übertragen auf die nächste Stufe.

„ „ $\sim$ = Progressionsgänge.

m. d. = (*manu destra*) = rechte Hand.

m. s. = (*manu sinistra*) = linke Hand.

simile = ähnlich.

di modo = auf die Weise.

come sopra = wie oben.

sub = unter.

con = mit.

ad = zu.

volte = mal.

simple = einfach.

Litery A. B. C. etc. służą do podziału materiału. Cyfry oznaczają pojedyncze ćwiczenia.

Znak ϕ = przenoszenie na stopnie.

„ $\sim$ = progresyjny pochód.

m. d. = ręka prawa.

m. s. = ręka lewa.

simile = podobnie.

di modo = na sposób.

come sopra = jak wyżej.

sub = pod.

con = z.

et = i.

ad = do.

volte = razy.

simple = pojedynczo.

A.

A.

vide theor. Cap. 3. 2!

[illegible]


come a. 2, 3, 4.

et B.A.

B.

C.

★) ϕ progress

**) — repet. 4. 2. volte et simpl.

3. *m. s.*

D.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 1. a. b. c. 2. 3. 4.

⊕ □ = repet 4, 2 volte et simple.

E.

1. 2. 3. analog con 2,4,3,5,

a. con 1,2,3, - 2,3,4, - 3,4,5.

1. m.s.

2.

b. con 1,2,3,4 et 2,3,4,5.

3. 4.

5. 6.

F.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

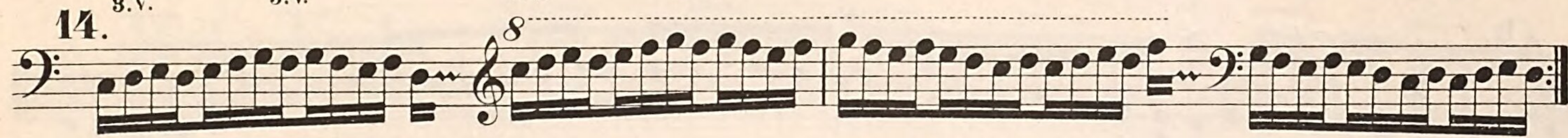
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

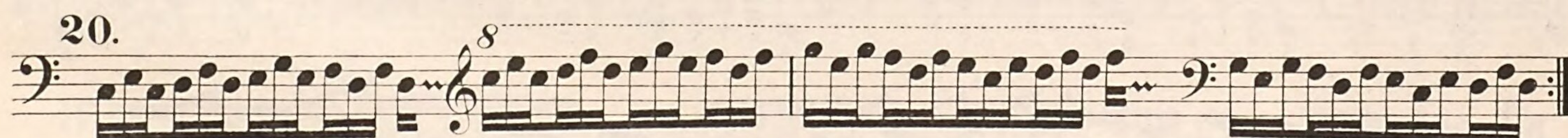
15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

b. ad E et F.

1. $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 4 \\ 3 & 4 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ \wedge \end{matrix}$ 8 $\begin{matrix} 2 \\ \wedge \end{matrix}$ 8

3. 8 4. 8 5. $\begin{matrix} 1 \\ \wedge \end{matrix}$ 8

6. $\begin{matrix} 2 & 4 & 1 & 3 & 2 \\ 8 & 5 & 2 & 4 & 3 \end{matrix}$ 8 $\begin{matrix} 3 & 1 & 4 & 2 & 3 \\ 4 & 2 & 5 & 3 & 4 \end{matrix}$ 7. (3) $\begin{matrix} 2 & 4 & 1 & 2 \end{matrix}$ 8 $\begin{matrix} 3 & 1 & 4 & 3 \end{matrix}$ 8. (2) $\begin{matrix} 1 & 4 & 2 & 3 & 1 \end{matrix}$ 8 $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 & 3 & 2 \end{matrix}$

a. 1 $\begin{matrix} 4 \\ (2) \end{matrix}$ 1 4 5 $\begin{matrix} 2 \\ (4) \end{matrix}$ 5 $\begin{matrix} 2 \\ (4) \end{matrix}$ 5 1

b. 1 2 1 2 5 4 8 5

c. 3 1 8 5 1 2 3 2 1 4 5 4 3

d. 4 1 1 8 1

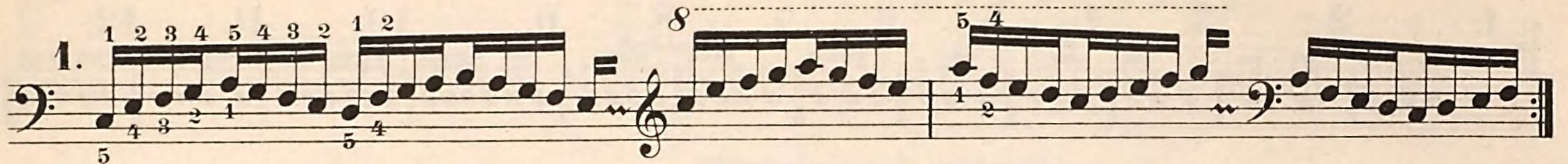
e. 5 4 1 1 8 5

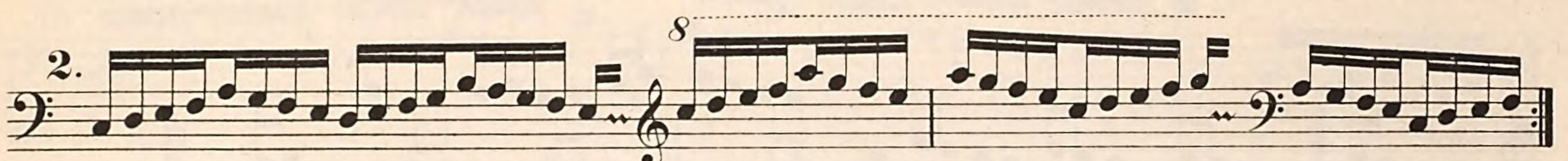
ad G.

$\begin{matrix} 2 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 & 2 & 1 & 2 \\ 4 & 5 & 4 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 1 & 2 & 1 \\ 5 & 4 & 5 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 & 3 & 1 & 2 & 1 & 3 & 1 & 2 & 1 \\ 4 & 5 & 3 & 5 & 4 & 5 & 2 & 5 & 4 \end{matrix}$

1. 1 5 1 8 2. 1 2 1 8 5 2 1 5

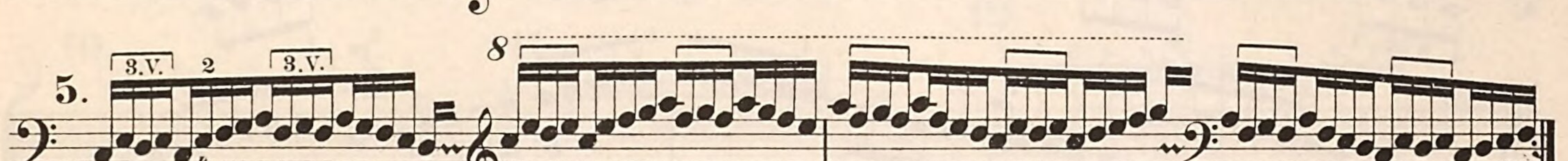
3. 1 5 2 5 1 8 4. 1 2 1 5 1 8 5 4 5 5

1. 

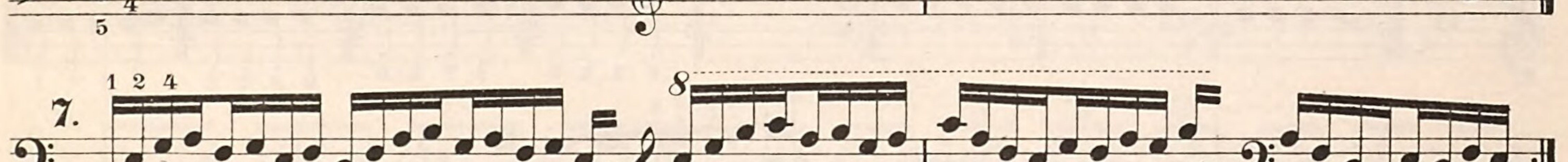
2. 

3. 

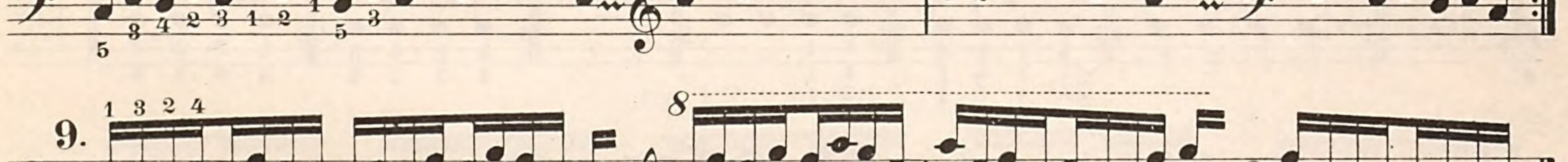
4. 

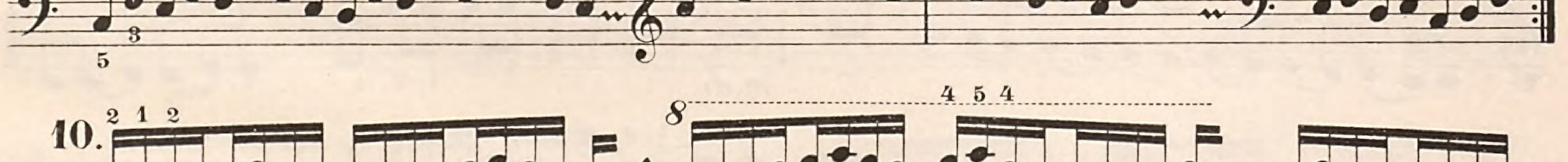
5. 

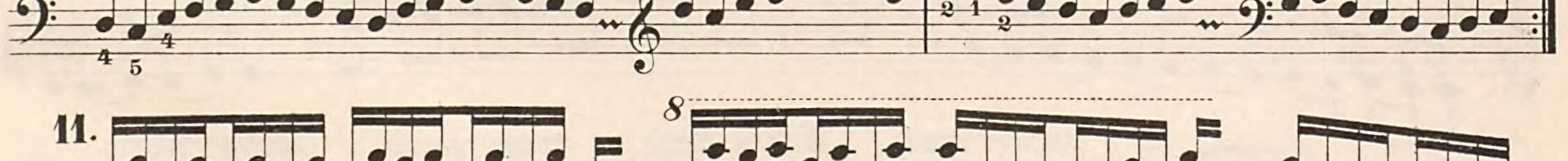
6. 

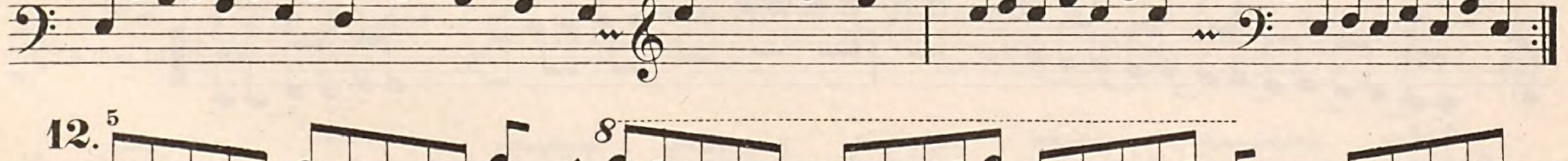
7. 

8. 

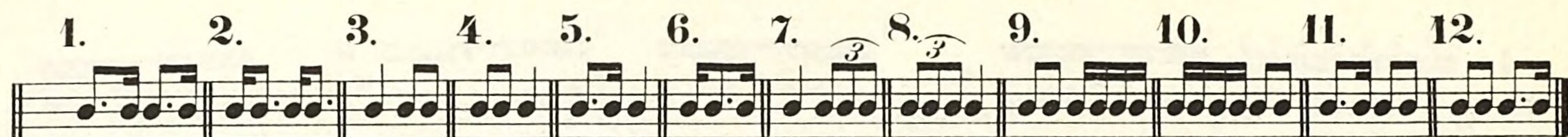
9. 

10. 

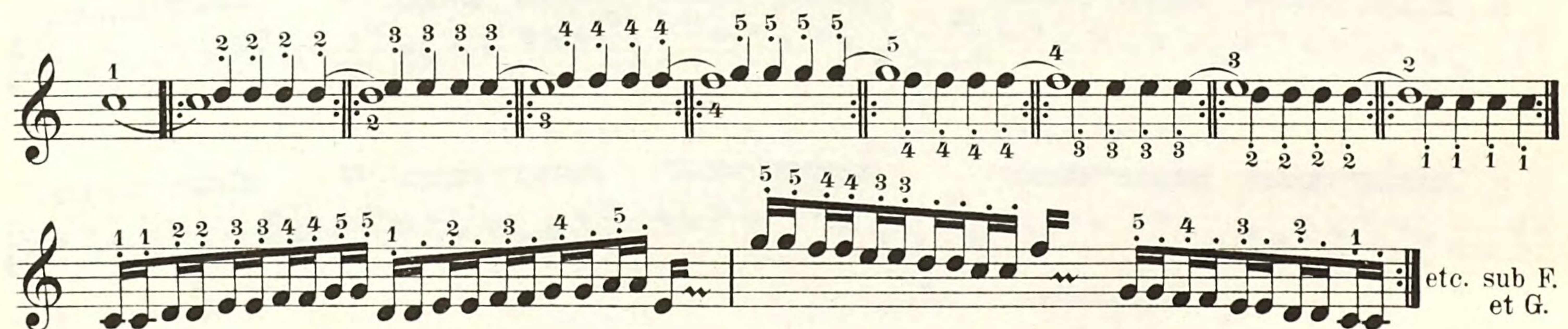
11. 

12. 

b. rythm. var. ad F et G.

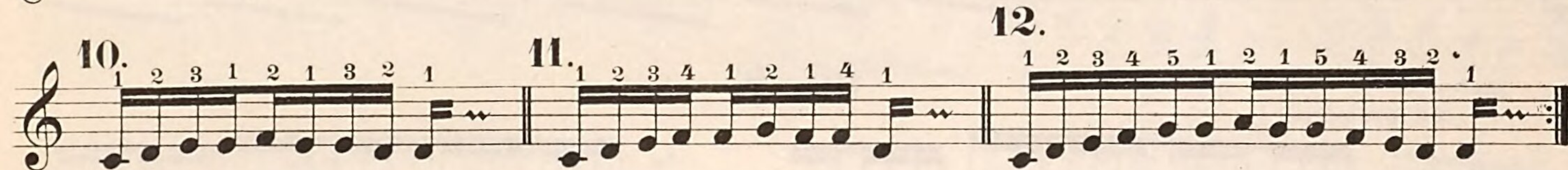
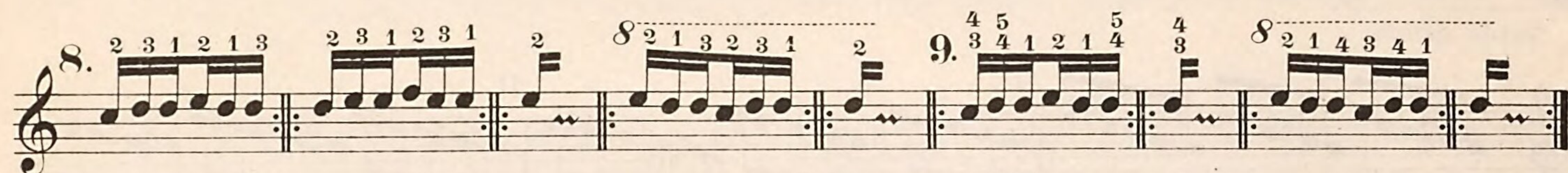
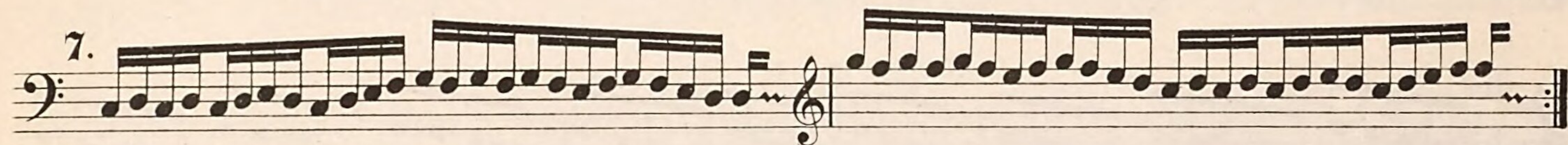


H. a.

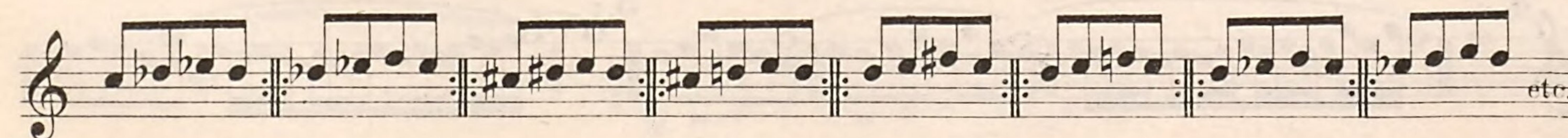
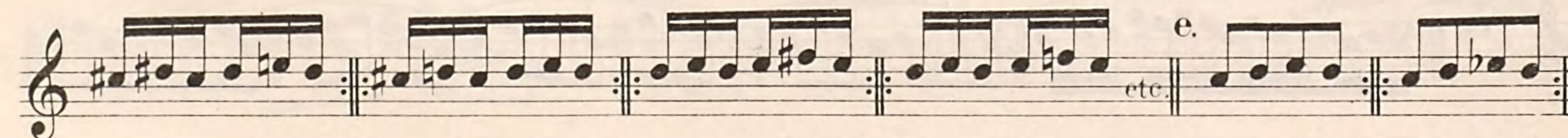
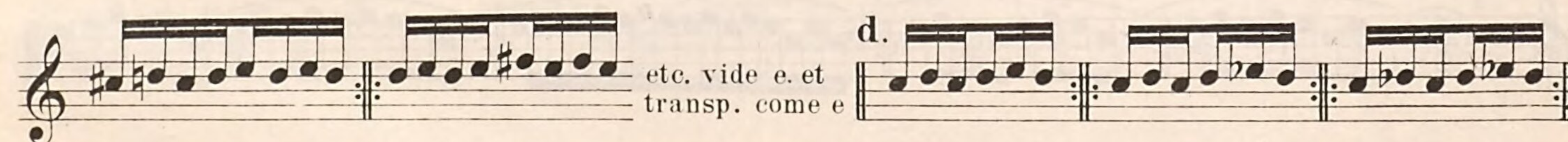
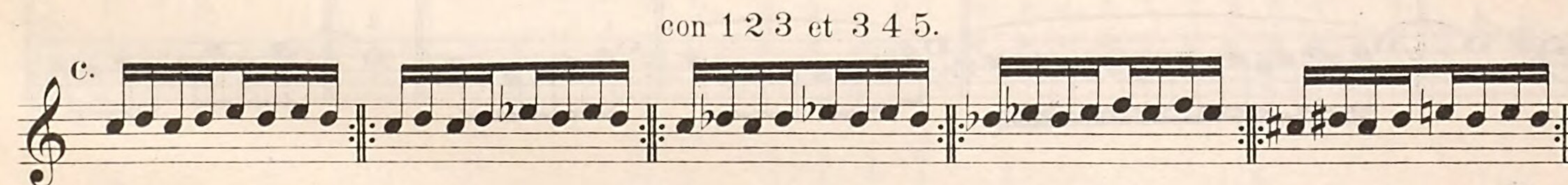
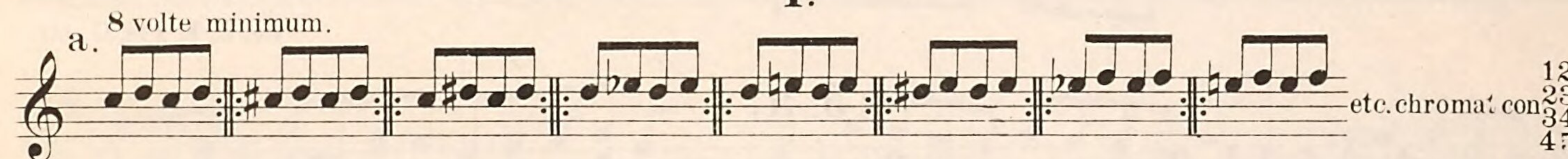


b.





i.



Transp. ad D.

C c Des eis D d
 Es es E e F f
 Ges fis G g As as
 A a B b H h

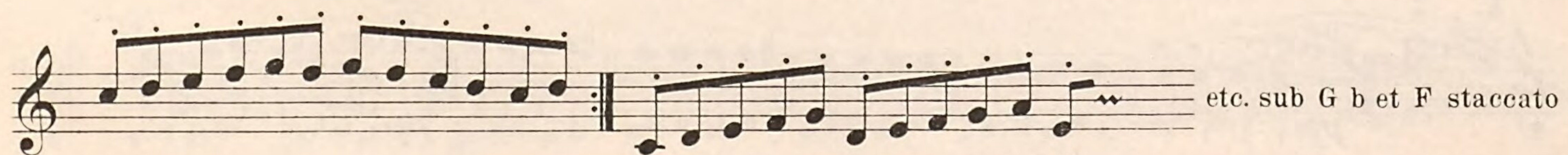
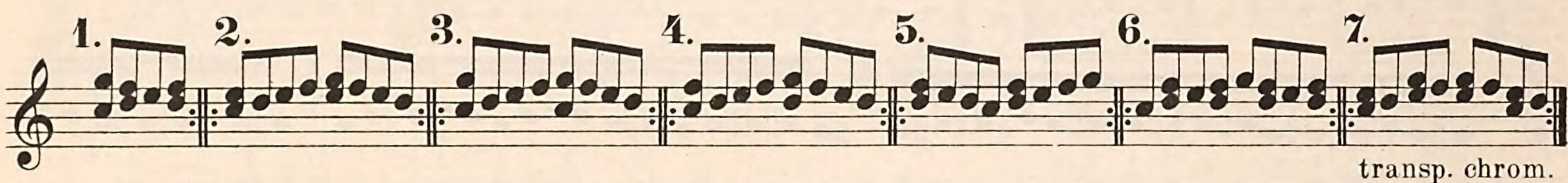
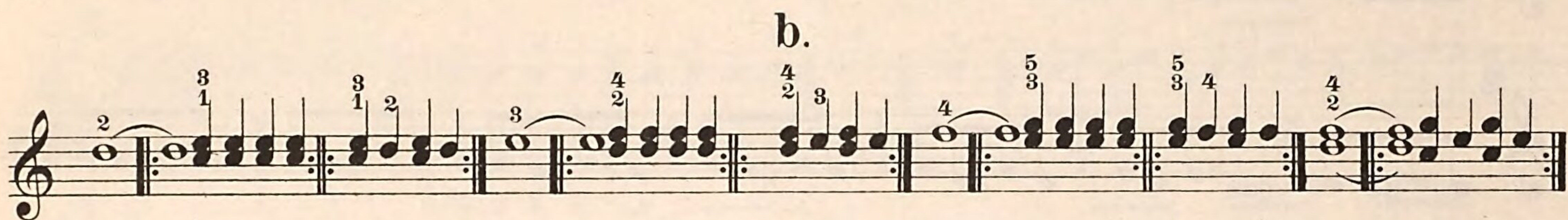
ad F.

ad progress. F. etc. etc.

Es, E, F, Fis, G etc.

J. a.

1. 2 3 2 3 2. 3. 4. 5. 4. 3 4 3
 1. 2. 2. 2.
 2. 2. 3. 4. 5.



L.

1. 8 volte min. *etc.* sub E. b. chrom.
con 12 3, 2 3 4, 3 4 5.

2. *etc.*

3. 3. V. *etc.*

4. 1 3 1 3 2 4 2 4 3 5 3 5 1 3 2 4 3 5 1 3 2 4 *etc.* come
sub G c

5. 1 3 *etc.* simile

6. 1 5 *etc.* sub D chrom.

7. 1 2 3 2 3 4 5 4 1 *etc.* sub F chrom.

8. 1 2 4 3 5 4 2 3 1 *etc.*

9. 1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 *etc.*

M.

Der Anschlag des Daumens unter der Hand ist bei absoluter Ruhe der Hand so leicht als möglich bei sehr geringer Hebung dieses Fingers auszuführen.

Uderzenie pierwszego palca po pod ręką ma być wykonane przy najzupełniejszym spokoju ręki, nieznacznym ruchu palca i jak można naj-
lżej.

a.

1. *pp* 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 *etc.* sub D.
1111

2. *leggierissimo* *m.s.*

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

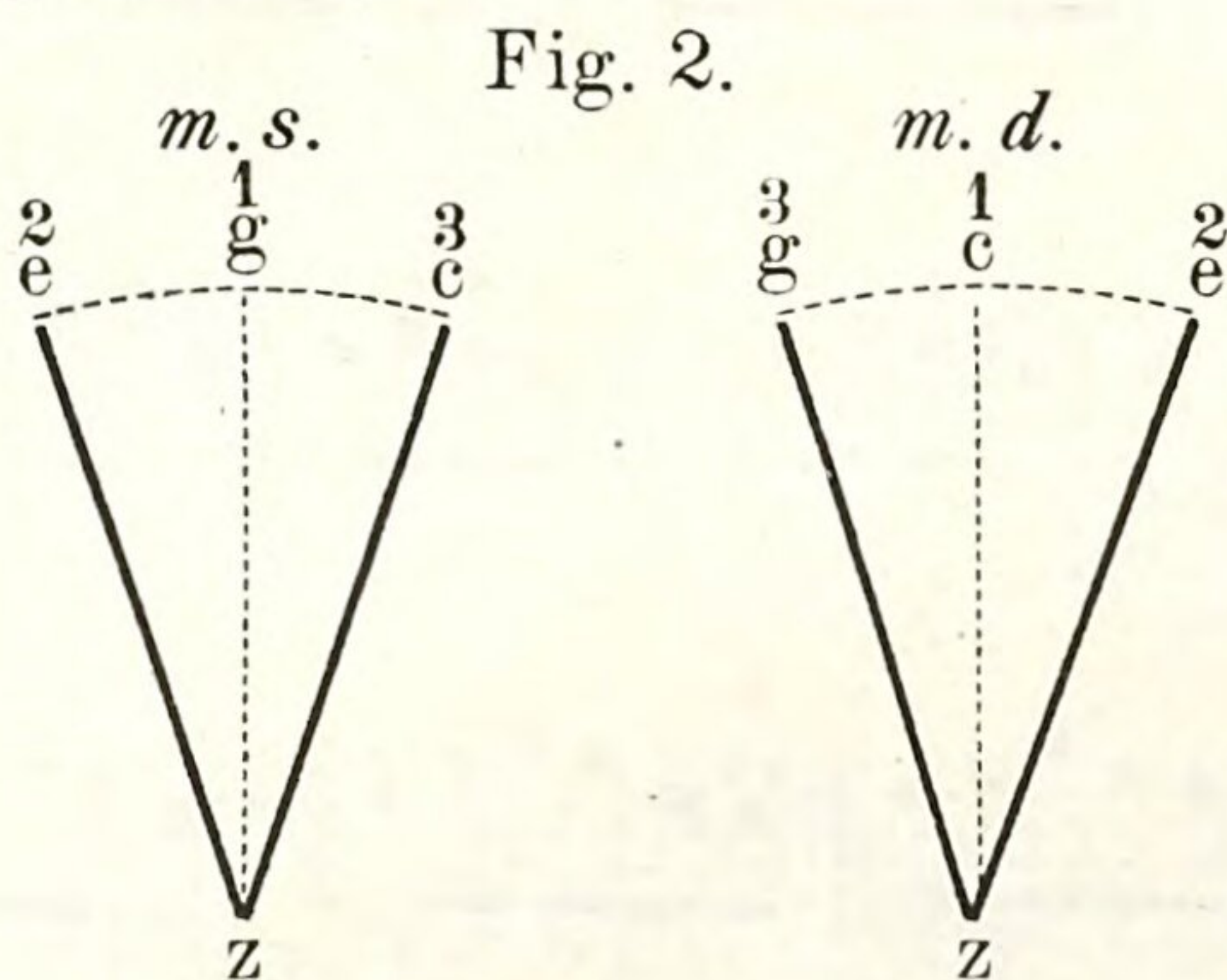
10.

11.

12.

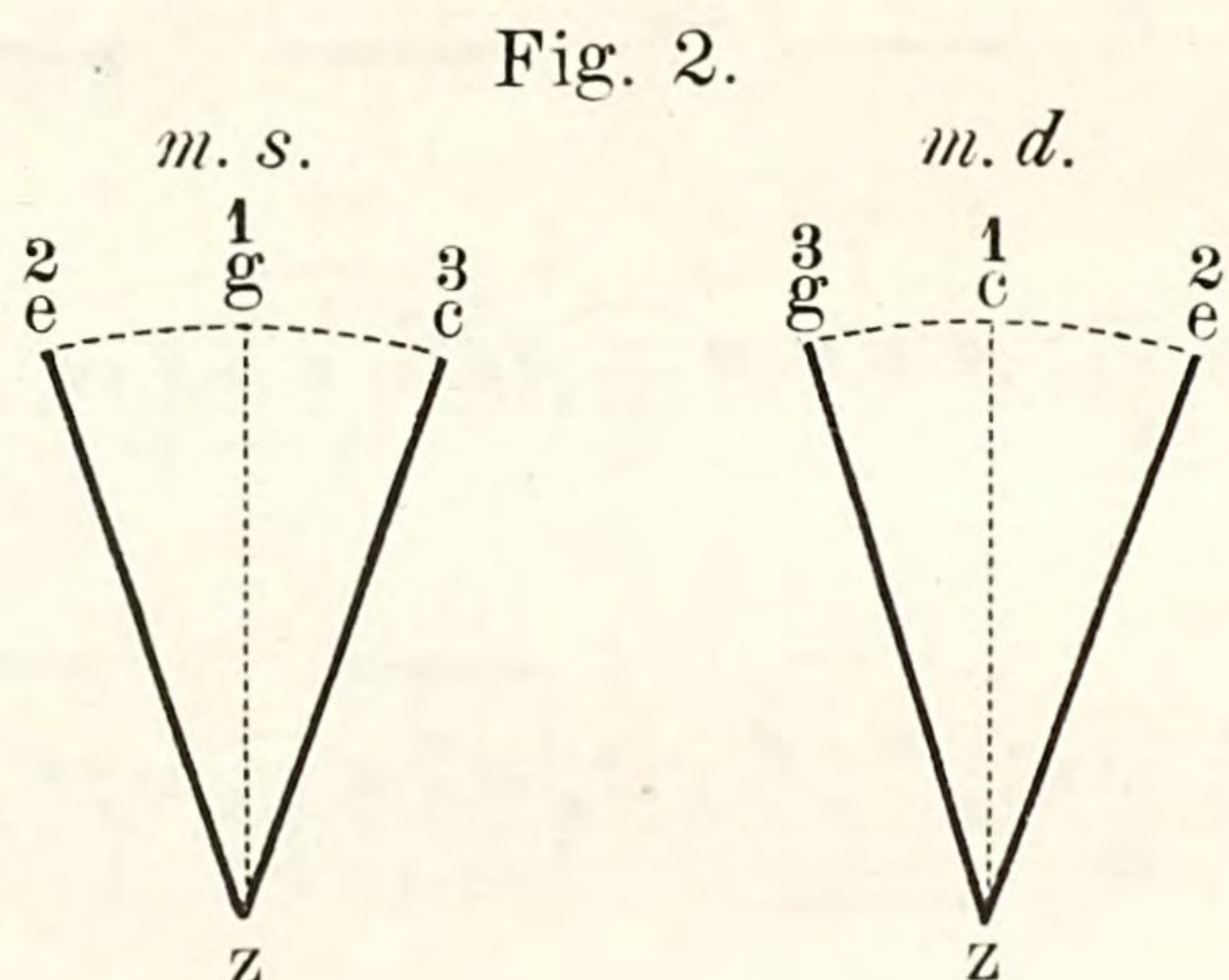
etc. chrom.

Zur Erleichterung der gebundenen Ausführung von Figuren mit Daumenuntersatz werden die Hände etwas nach innen gebogen; die Elbogen sind dabei möglichst ruhig zu halten. Bei genau senkrechter Stellung der Hand zur Klaviaturlinie würde sich ein vollkommen gleichmässiges Spiel (der Tonleiter z. B. in langsamem Tempo) schwerlich ermöglichen lassen; die Hand wird stets geneigt sein, sich beim Untersetzen des Daumens oder beim Übersetzen der Nachbarfinger im Gelenk zu drehen, wie etwa Fig. 2 andeutet.



Nachgiebigkeit und elastische Schwenkungen der Hand in horizontaler Richtung erleichtern das Untersetzen und Überschlagen und ermöglichen senkrechte Fingerbewegungen.

Außerdem, um das flüssige und gleiche Ausführen der Figuren zu erleichtern, müssen die Hände in jeder Hinsicht so gehalten werden, dass die Ellbogen so weit wie möglich ruhig bleiben. Bei der Haltung des Unterarmes genau senkrecht zur Klaviaturlinie ist das Ausführen der Figuren (von der Hand bis zu den Fingern) sehr schwierig; die Hand muss stets geneigt sein, sich beim Untersetzen des Daumens oder beim Übersetzen der Nachbarfinger im Gelenk zu drehen, wie etwa Fig. 2 andeutet.



Die Handbewegungen in der horizontalen Richtung erleichtern das Untersetzen und Überschlagen und ermöglichen senkrechte Fingerbewegungen.

b.

The musical score consists of five exercises, numbered 1 through 5, written in treble clef. Exercise 1 is a single line with various fingerings. Exercise 2 is a single line with various fingerings. Exercise 3 is a single line with various fingerings. Exercise 4 is a single line with various fingerings. Exercise 5 is a single line with various fingerings, including a section labeled 'm. s.' and a final section labeled 'transp. ad G, D, A, etc.'.

In der Tonleiter wird die Seitengelenkbe-
wegung dadurch bedeutend reduziert, dass sich
die Hand in natürlicher Richtung mitbewegt.

W gamie zwrot ten redukuje się znacznie, gdyż
ręka trzymana nieco skośnie – biegnie.

C.

Vorstehende aus der technischen Analyse der
Tonleiter entnommenen Übungen unterstützen
und ergänzen einander und ermöglichen nach-
her eine freie, gleichmässige und leichte Aus-
führung aller Untersatzfiguren.

Hier ist noch einiges über den Fingersatz der
Elementarfiguren einzufügen.

Da die Klavier-Mechanik so eingerichtet ist,
dass sowohl die Bewegungen der Tasten, wie
des an die Saiten schlagenden Hammers senk-
recht verlaufen, so müssen, der Natur dieser
Mechanik entsprechend, auch alle Anschlags-
bewegungen des Fingers diese Richtung ha-
ben, und ein schräges Berühren der Tasten,
ein Anschlagen von der Seite her ist daher
nicht statthaft. Es folgt daraus die Notwen-
digkeit der leichten Lageveränderung der Hand,
die Notwendigkeit eines lockeren Handgelenks.
Die Alten verlangten absolute Ruhe der Hand,
und erkannten also jene Notwendigkeit nicht
an. Heutzutage akzeptiert man nicht nur sinn-
gemäss die Gesetze der Mechanik des Instru-
ments, sondern gestattet sich auch Freiheiten
in der technischen Ausführung, welche einer-
seits dem Steifwerden der Finger und der Er-
müdung der Hand entgegen wirken, anderer-
seits aber auch die Figuresymmetrie und na-
türliche Gliederung der musikalischen Phra-
se im Fingersatz ermöglichen.

Ćwiczenia powyższe wynikłe z technicznej analizy ga-
my, należy uważać za chwilowe sposoby – pedagogicz-
nie uzasadnione przewidywanymi trudnościami.
Sposoby te nawzajem się wspomagają i w miarę roz-
woju technicznego zacierają; ręka płynie swobodnie
– naturalnie, zarówno w gamie, pasażu lub innych
figurach.

Należy wspomnieć jeszcze o palcowaniu elementar-
nych figur, jak gamy, arpeggia i t.d. –

Racjonalne palcowanie musi mieć na względzie
przedewszystkiem prostopadłe ruchy palców, gdyż
wszystkie ruchy klawisza i młotka uderzającego
w strunę odbywają się po płaszczyźnie prostopadłej
– uderzenie klawisza z boku, nawet dotknięcie go
skośnym ruchem palca jest przeciwne naturze in-
strumentu.

Stąd wynika konieczność różnych zwrotów i zmian
w położeniu ręki, ruchomość i swobodne podanie się
zgięcia, czego dawniejsza szkoła nie uznawała ma-
jąc na myśli bezwzględny spokój ręki.

Dzisiejsza szkoła oparta na doświadczeniu i ściślejsz-
szej obserwacji poddaje się nie tylko prawom me-
chaniki, uwzględnia także swobodę w wykonaniu,
zapobiegając sztywnieniu palców i zmęczeniu ręki
przez wymianę palców – uważa na symetrycz-
ność figur – a co najważniejsza – uwzględnia w pal-
cowaniu naturalne rozczłonkowanie frazy muzycznej.
Dla uczącego się najważniejsze jest dokładne zazna-
jomienie się z powierzchnią klawiatury i dokładne
zastosowanie palców do owego terenu – tu też ogra-
niczymy się do kilku reguł dotyczących się palcowa-
nia figur prostych, zasadniczych jak gam, arpe-
dżiów i pasażów, które i tak wiele trudności uczą-
cemu się nastęrczają.

Sehr wichtig ist für den Studierenden das genaue Vertrautwerden mit der Tastaturfläche. Zur Erlangung der souveränen Herrschaft auf diesem Terrain seien einige Regeln über einfache Grundfiguren, Tonleiter, Arpeggien und Passagen hier angeführt.

I. a) Die Hände sind symmetrisch gebaut:

5. 4. 3. 2. 1. | 1. 2. 3. 4. 5.

b) Die an der Aussenseite gelegenen Finger 1. 5. sind kürzer, die mittleren 2. 3. 4. länger.

II. a) Fasst man auf der Klaviatur eine bestimmte Tastenanzahl zusammen, so erhält man ebenfalls symmetrische Gruppen und zwar (die schwarzen Tasten sind dargestellt)

||| || ||| oder || ||| ||

Im ersteren Falle liegt der Mittelpunkt der Figur auf der D-Taste, im letzteren auf der Taste G_{is}, welche die symmetrischen Mittelpunkte für die Gegenbewegung bilden.

b) Die schwarzen Tasten sind die kürzeren, die weissen die längeren.

Auf die weissen Tasten werden die Finger in ihrer natürlichen Reihenfolge aufgelegt und die drei die Oktave ergänzenden Tasten nimmt man mit den drei Fingern der neu beginnenden Reihenfolge und zwar in dieser Art:

| | |
|-------------------------|-------------------------|
| Linke Hand. | Rechte Hand. |
| 5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. | 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. 5. |
| 1. | 1. |

Bei mehreren einander folgenden Oktaven wird an Stelle des 5 Fingers der Daumen unter Beibehaltung der weiteren Ordnung untergesetzt.

Die Fingerstellung auf den schwarzen Tasten ist:

| | | |
|-------------|----------|-------|
| rechte Hand | 2. 3. 4. | 2. 3. |
| | | |
| linke Hand | 4. 3. 2. | 3. 2. |

Der Daumenuntersatz ist, wenn er dem Anschlag einer schwarzen zu folgen hat am leichtesten.

(Bei Akkorden und Arpeggien stellt man die Finger in ihrer natürlichen Gruppierung.)

Chcąc dojść do pewnej stałej zasady w palcowaniu trzeba znaleźć punkt wyjścia któryby po dał naturalną podstawę do tego palcowania. Ze-stawienie dwóch czynników: ręki i klawiatury naj-lepiej to wyjaśni.

I. a) Ręce są symetrycznie zbudowane, co można wyrazić palcami odpowiadającymi sobie:

5. 4. 3. 2. 1. | 1. 2. 3. 4. 5.

b) Palce zewnętrzne 1. 5. są krótsze, środkowe 2. 3. 4. dłuższe

II. a) klawiatura fortepianu przedstawia również symetrię, jeżeli ujmemy pewną ilość klawiszy w grupę, oznaczając ową symetryczność graficznie czarnymi klawiszami

||| || ||| albo || ||| ||

Środkowe punkta symetryczne wypadają w jednym wypadku na d w drugim na gis — z tych punktów wychodząc w kierunku rozbieżnym spotyka się symetrię stałą.

b) Czarne klawisze są krótsze — białe, dłuższe.

Na białych klawiszach szeregiem idących, u stawia się palce szeregiem jak po sobie następują.

W gamie zamkniętej oktawą uzupełnia się brakujące miejsca odpowiednimi palcami a przez więcej oktaw podstawia się w miejsce piątego, pierwszy — nie zmieniając w dalszym ciągu porządku:

| | |
|-------------------------|-------------------------|
| 5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. | 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. 5. |
| 1. | 1. |

Położenie palców na czarnych klawiszach naj-naturalniejsze jest następujące:

| | |
|----------------------|-------|
| prawa ręka: 2. 3. 4. | 2. 3. |
| | |
| lewa ręka: 4. 3. 2. | 3. 2. |

Podłożenie pierwszego palca w tym wypadku najłatwiejsze z czarnego na biały.

(W odległościach większych — rozszerzonych, wypuszcza się palec i ustawia jak one najnaturalniej się grupują.)

Stosując się do powyższych wskazówek, ująć to można w kilka ważniejszych reguł.

A. Tonleiterfingersatz.

1. Gruppe: C. G. D. A. E. u. H. (in der Rechten)
F (in der Linken)

1

Rechte: 1 2 3 1 2 3 4 5
Linke: 5 4 3 2 1 3 2 1

2. Gruppe: Mit allen schwarzen Tasten:
(H, Fis, Cis.)

2 3 4 2 3
| | | | |
4 3 2 3 2

3. Gruppe: Von schwarzen Tasten ausgehend:
Der Daumen wird auf die einer schwarzen Taste nächstfolgende weisse Taste gesetzt.

B. Arpeggien und vierstimmige Passagen.

4. Auf weissen Tasten nimmt man die Finger in natürlicher Reihenfolge, bei Benutzung der schwarzen gilt die Regel für Gruppe 3 unter „Tonleiter.“

C. Akkorde und Dreiklangs-Arpeggien.

Bestimmte Finger 1. 2. (5)

Nicht bestimmte 3. 4.

- 5.) Die Terz, wenn weisse Taste, stets mit dem 4. Finger.
6.) Die Terz, wenn schwarze Taste und kleine Terz, mit dem 4. Finger.
7.) Die Terz, wenn schwarze Taste und grosse Terz, oder die Quart mit dem 3. Finger.
8.) Die Mittelquart ohne Rücksicht darauf, ob die äussere Terz gross oder klein, mit dem 4. Finger.

Für Dreiklangspassagen gilt ebenfalls die Regel aus Gruppe 3.

Fingersätze für Molltonarten, Passagen etc. lassen sich aus diesen Regeln leicht ableiten.

Der Fingersatz für Doppelgriffe ist unter R angegeben.

Theoretische Erörterungen über den Fingersatz in zusammengesetzten Figuren, über Fingerwechsel etc. haben geringeren Wert, als einige Beispiele und mit gutem Fingersatz versehene praktische Studien. Daher beschränken wir uns nur auf diese knappen praktischen Anweisungen. Die besten Beispiele eines guten Fingersatzes bieten Ausgaben bedeutender Meister von Scholz, Klindworth, Bülow, Hugo Riemann u. a. Gute Muster und treffliche Fingerzeige enthalten auch die von Bülow redigierten Cramer-Etuden (Aibl München.)

A. Palcowanie gam.

- 1 Grupa: C. G. D. A. E. H. (w prawej) F (w lewej)
palce szeregiem

1

prawa: 1 2 3 1 2 3 4 5
lewa: 5 4 3 2 1 3 2 1

2. Grupa, w której znachodzą się wszystkie czarne klawisze (H. Fis. Cis.)

2 3 4 2 3
| | | | |
4 3 2 3 2

3. Grupa: rozpoczynająca od czarnych klawiszy najbliższy po czarnym – biały klawisz podłożyć 1 palcem.

B. Arpedžia i pasaże czterogłosowe.

4. od białego klawisza palce szeregiem – od czarnego obowiązuje reguła z grupy 3 dla gam.

C. Akordy i arpedžia trójdźwiękowe.

wątpliwe palce 3. 4.

nie " " 1. 2. 5.

5. tercja biały klawisz – zawsze 4 tym

6. " czarny " mała 4 "

7. " " wielka lub kwarta 3 "

8. na kwartę w środku wypuszcza się palce bez względu na wielkość pozostałej zewnętrznej tercji.

W pasażach trójdźwiękowych obowiązuje reguła z grupy 3. Palcowanie gam molowych, różnych odmian pasażów i innych kombinacji da się wyprowadzić z powyższych reguł. Palcowanie tercji jest pod R. podane.

Teoretyczne objaśnienia i uwagi dotyczące palcowania i wymiany palców w figurach więcej złożonych nie przedstawia tego tak jasno i przystępnie, jak kilka przykładów i dobrze opalcowanych praktycznych studyów.

Najlepszych przykładów dobrego palcowania dostarczają wydania znakomitych twórców w opracowaniu Scholtza, Klindwortha, Bülowa, H. Riemanna i innych. Dobre wzory wraz z wybornymi wskazówkami zawierają także Cramera etudy w opracowaniu Bülowa (Aibl - Monachium.)

d. (ad M)

This page contains ten numbered musical exercises for guitar, each consisting of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 2:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 3:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 4:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 5:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 6:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 7:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 8:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 9:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.
- Exercise 10:** A scale starting on D4, ascending and then descending, with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. It includes a double bar line and a repeat sign.



N.

C (Do maj. vel Ut maj.)

G (Sol maj.)

D (Re maj.)

A (La maj.)

E (Mi maj.)

H (Si maj.)

c mel. (do min)

g¹ mel. (sol min)

d mel. (re min)

a mel. (la min)

e mel. (mi min)

h mel. (si min)

c harm. (do min)

g¹ harm. (sol min)

d harm. (re min)

a harm. (la min)

e harm. (mi min)

h harm. (si min)

The image displays six guitar exercises arranged in two columns and three rows. Each exercise is written on a single staff with fret numbers and fingerings.

- AS (Lab maj)**: First exercise, major scale in A-flat major.
- ES (Mi♭ maj)**: Second exercise, major scale in E-flat major.
- as mel. (la♭ min)**: Third exercise, melodic minor scale in A-flat minor.
- es mel (mi♭ min)**: Fourth exercise, melodic minor scale in E-flat minor.
- as harm. (la♭ min)**: Fifth exercise, harmonic minor scale in A-flat minor.
- es harm (mi♭ min)**: Sixth exercise, harmonic minor scale in E-flat minor.

B (Si^b maj)

b mel. (si^b min)

b harm. (si^b min)

F (Fa maj)

f mel. (fa min)

f harm. (fa min)

1. etc. || *prep. ad 2 i 3.* etc. || **N. b.** 2. etc. || 3. etc.

4.

Musical notation for Exercise 4, measures 1-3. The notation is in treble and bass clefs, showing eighth and sixteenth notes. The first measure contains a treble staff with eighth notes and a bass staff with sixteenth notes. The second measure continues the pattern. The third measure is a repeat of the first two, indicated by a double bar line and repeat dots.

The first system of musical notation for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes, starting on G4 and ascending to E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of eighth notes, starting on G3 and ascending to E4. The melody and bass line are separated by a brace on the left. The system is divided into three measures by vertical bar lines. The first and third measures end with repeat signs (double dots).

c.

5. 6.

7. 8.

8.

9.

10.

Rytm. variat.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

C dur VI^b c mol. comb. c II^b c IV[#]

a. IV[#] a. (Dominant) d.

d. chrom.

1. *m. d.*

2. *m. d.*

3. *m. d.*

m. s.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

O. a.

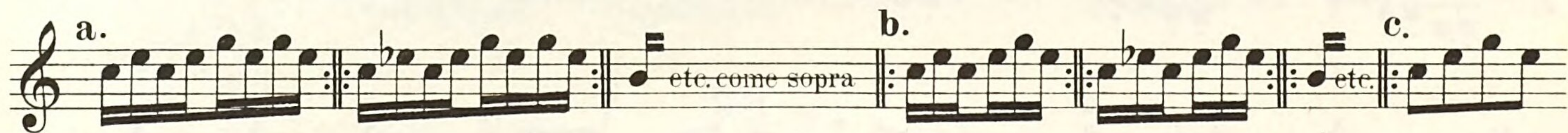
Detto con 3, 4 - 4, 5.

Detto con 3, 4, 5.

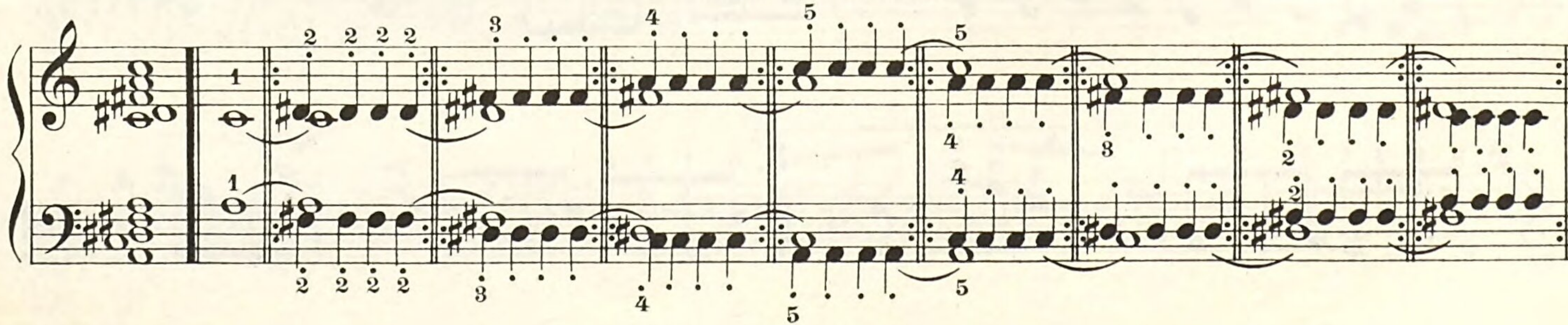
C.



con 1, 2, 3, - 2, 3, 4, - 3, 4, 5, (1 4 1)



d. chrom. transp.

e.
ad D. et J. a. b.

1. ad D 2. 3.

transp. etc. transp. chrom.

ad. J. a

etc.

ad. J. b chrom. transp.

etc.

Schema.

f ad F et J.c.

2. C. (ad F et J.c.)

F. B. Es. As. Des. Ges. H. F. A. D. G. C.

3. C. I c. I C.c.V B. II b. II cis VII Cis 6 Cis I

etc.

4.

g.

1 2 4 5 4 2

4

4

4

4

etc chrom.

3

4

4

4

C. 3 4 4 3

G. F.(d. a. e. h.)
Cis, As, Es, B.

D. 3 4 4 3

simile A, E, H, Fis.

C. 3 4 3

g. dis, ais, f
vide pag. 33

1.

8

2a

2b

2c

2d

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

h.

1.

etc.

etc. chrom.

2.

etc. chrom.

etc. chrom.

3.

etc. chrom.

etc. chrom.

1.

i.

etc.

etc. in G.D. A. etc.

etc.

etc.

3.

etc.

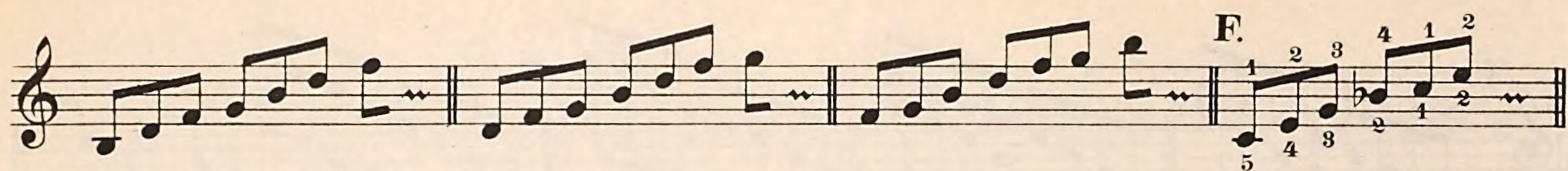
etc.

j.

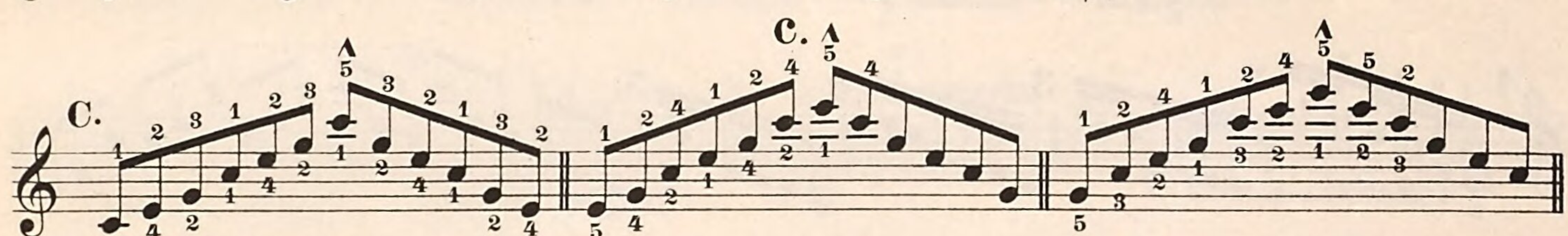
etc.

etc.

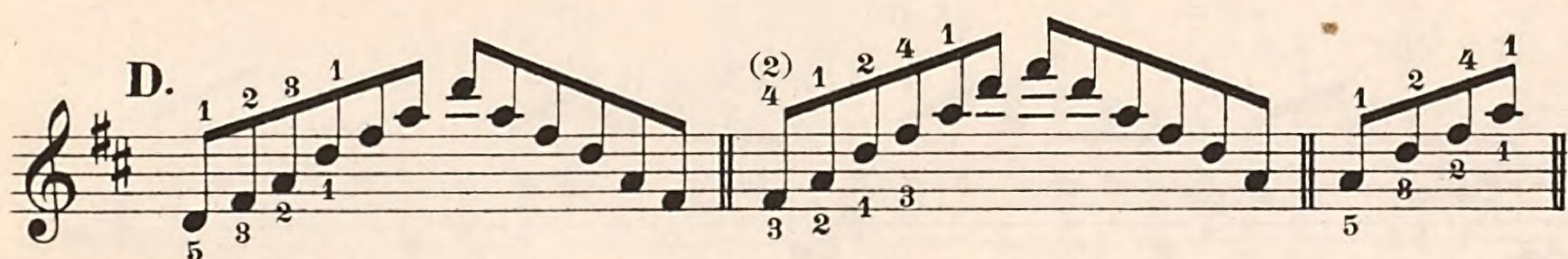
etc. F. B. Es.



vide pag. 33.



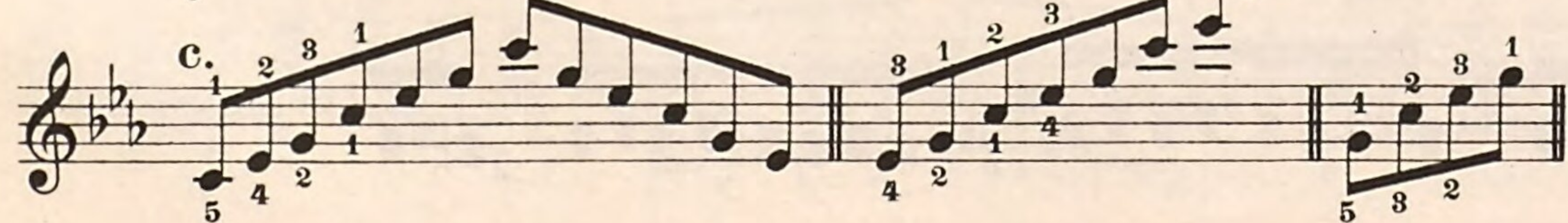
simile G et F. (a.e.d.)



simile A. E.



simile As Es (fis, cis, gis,)



simile g. f. vide pag. 33.

1.

3.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7.

8.

R.

1.

2. et con $\frac{4}{2} \frac{5}{3}$

3.

transp. come sub J.

4. *progress. et transp.*

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

⑤ Terc. gam. maj. C $\begin{smallmatrix} g(c) \\ a(c) \end{smallmatrix}$ G $\begin{smallmatrix} d(a) \\ d(a) \end{smallmatrix}$, D $\begin{smallmatrix} a \\ a \end{smallmatrix}$, A $\begin{smallmatrix} e \\ a \end{smallmatrix}$, E $\begin{smallmatrix} h \\ a \end{smallmatrix}$; H, Fis, Cis, $\begin{smallmatrix} fis \\ ais \end{smallmatrix}$, As $\begin{smallmatrix} g \\ f \end{smallmatrix}$, Es $\begin{smallmatrix} g \\ c \end{smallmatrix}$, B $\begin{smallmatrix} g \\ g \end{smallmatrix}$, F $\begin{smallmatrix} d \\ d \end{smallmatrix}$,

⑤ chrom. terc. $\begin{smallmatrix} ea \\ cg \end{smallmatrix}$ vel $\begin{smallmatrix} gd \\ da \end{smallmatrix}$.

S.

1. a. Second.

2.

3. *m.d.*

m.s.

4.

5.

Dvrs mtr.

1.

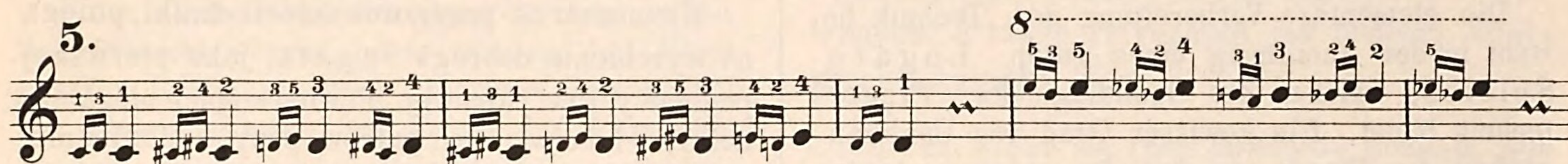
transp.
come G.

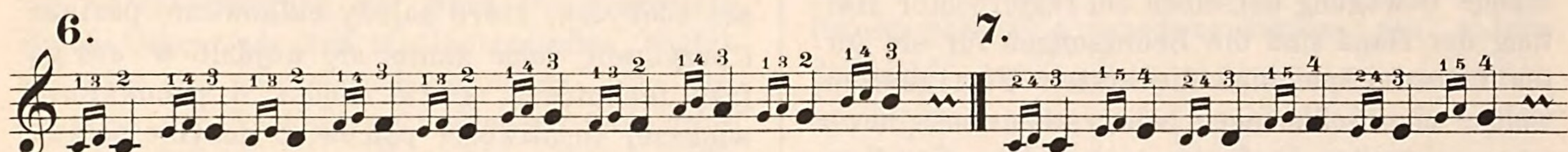
2.

etc.

3.

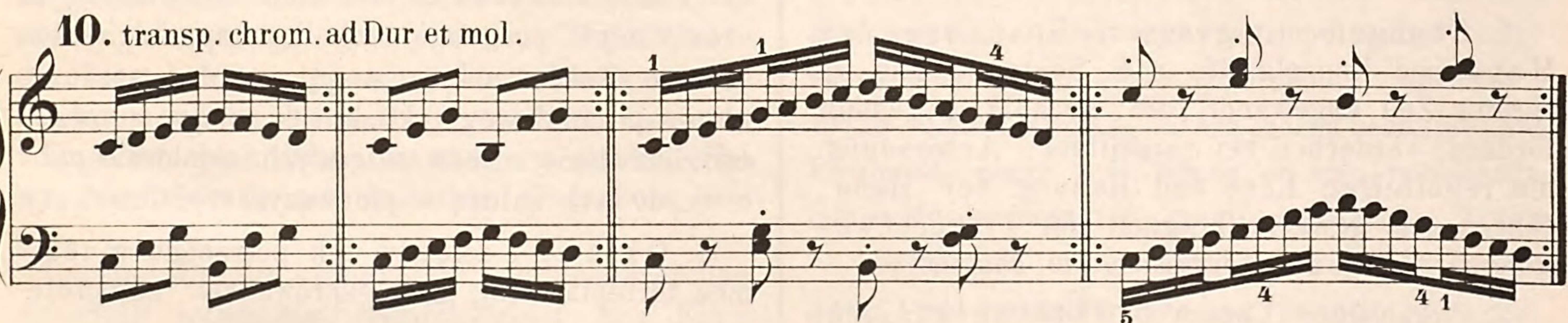
4. 

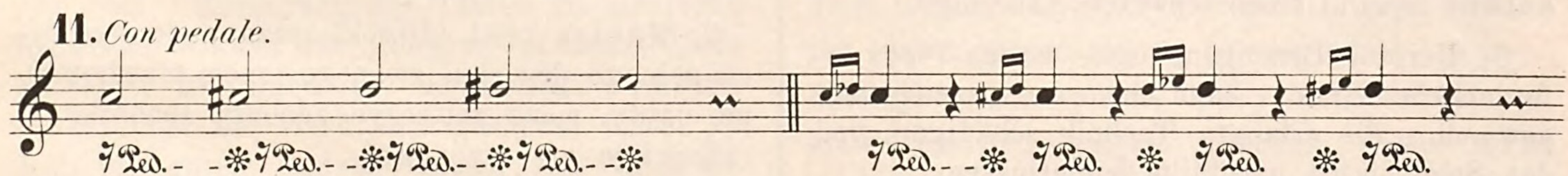
5. 

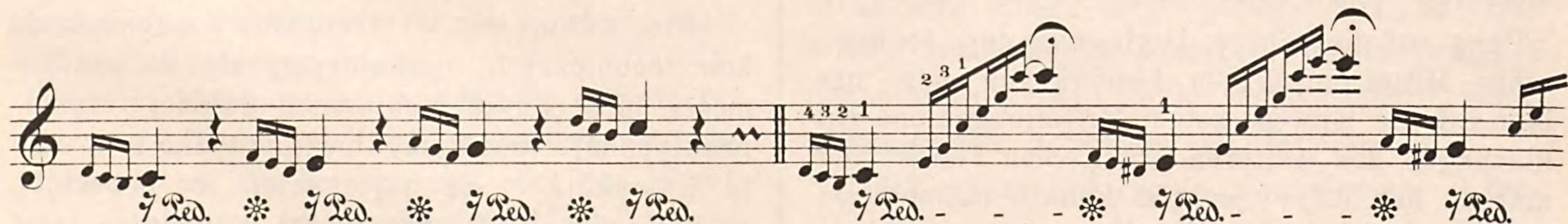
6. 

7. 

8. 

9. 

10. transp. chrom. ad Dur et mol. 

11. *Con pedale.* 



Anhang.

Die elementare Vorbereitung der Technik besteht in der Aneignung eines guten Legato-Spieles, welches die Grundlage der Fingertechnik bildet. Ein gewisser Grad von Unabhängigkeit der Finger von einander und eine entsprechende Bewegung derselben bei regelrechter Haltung der Hand sind die Bedingungen für ein gutes Legato-Spiel und die ersten Fertigkeiten, welche man vollkommen beherrschen muss, bevor man zur zweiten Stufe der technischen Studien fortschreitet, auf welcher es sich um eine grössere Beweglichkeit der Finger, um vollen Klang und um weitere technische Einzelheiten handelt. Ein vorzeitiges Beschäftigen mit diesem weiteren technischen Material kann nur von Nachteil sein. Es ist bekannt, wieviel Schwierigkeiten der Anfänger zu überwinden hat, um eine übermässige Anspannung und unnützen Kraftaufwand beim einfachen Fingeranschlag zu vermeiden. Diese Schwierigkeiten müssen gehoben sein, bevor man die einfachsten weiteren Studien beginnt; auch müssen alle Übungen in diesem Rahmen mit der grössten Vorsicht unternommen werden. Auf die Gefahren, welche aus verfrühten derartigen Übungen entspringen, wollen wir hier kurz hinweisen.

1. Übungen mit grosser Spannung der Hand und Doppelgriffe z. B. Sexten, welche, zu rechter Zeit angewandt, die Technik ungemein fördern, verderben bei vorzeitiger Anwendung die regelrechte Lage und Haltung der Hand, führen eine gewisse Trägheit der Fingerbewegungen herbei und schwächen die Finger.

2. Vorzeitiges Üben von Oktaven und Akkorden bewirkt einen schweren Anschlag.

3. Der zur Erzeugung eines vollen Tones erforderliche Druck kann ebenso — vorzeitig angewandt — die erlangte Technik schädigen und das Spiel höchst nachteilig beeinflussen.

Ohne auf die nähere Darlegung der technischen Mittel einzugehen, beschränken wir uns hier auf die notwendigsten Mitteilungen und Erklärungen des weiteren praktischen Teiles und machen nur auf diejenigen Punkte aufmerksam welche am häufigsten im Unterrichte der notwendigen Beachtung ermangeln. Wir versuchen auf diese Weise zum Nachdenken und zu einer kritischen Behandlung dieses Gegenstandes anzuregen.

Uzupełnienie.

Elementarne przygotowanie techniki, polega na wyrobieniu dobrego legata, jako pierwszej podstawy gry palcowej. Pewien stopień niezależności, właściwy ruch palców przy odpowiednim układzie ręki, to warunki dobrego legata i pierwsze zdobycze, które należy całkowicie posiadać i przyswoić sobie zanim się wejdzie w drugą fazę techniczną, gdzie chodzi o pobudzenie większej ruchliwości palców, o dobyte pełnego dźwięku i o dalsze szczegóły techniczne. Przedwczesne przyspasabianie dalszego materiału technicznego może nieobliczone szkody przynieść. Wiadomo ile trudności ma do zwalczania początkujący, ażeby uniknąć nadmiernego napięcia — ile niepotrzebnej siły używa do prostego palcowego uderzenia. Usunięcie owego niepotrzebnego napięcia, jest warunkiem, bez którego nawet najprostszych studyów nie należy rozpoczynać, a wszelkie w tym zakresie próby z wielką ostrożnością przedsięwziąć należy — wszystkie są bowiem ryzykowne.

Tu wskażemy przedewszystkiem niebezpieczeństwa nyniekające z przedwczesnych usiłowań.

1. Cwiczenia z wielkiem rozpięciem ręki i studia dwudźwiękowe, które we właściwym czasie użyte posuwają technikę naprzód, zastosowane przedwcześnie, mogą wywołać rozluźnienie prawidłowego układu ręki, mogą spowodować zleniwienie ruchów palcowych i osłabienie palców — do tych należą w pierwszym rzędzie seksty.

2. Oktawy i akordy tak potrzebne w technice fortepianowej, mogą spowodować zepsucie gry palcowej i ociężałość uderzenia.

3. Nacisk ręki (Druck) służący do wydobywania pełnego dźwięku, zwanego tonem, przedwcześnie użyty, może zniszczyć zdobytą technikę i całkowicie grę wypaczyć.

Nie wdając się w szczegółowy rozbiór środków technicznych, ograniczymy się do wiadomości niezbędnych i objaśnień dalszej części praktycznej — zwrócimy uwagę tylko na punkta wymykające się najczęściej w przeciętnej nauce z pod obserwacji — podając zarazem w streszczeniu najogólniejsze uwagi i wskazówki pobudzające przedewszystkiem do myślenia i krytycznego poglądu.

Wie der ganze Charakter des Spieles von der Individualität des Spielers abhängt, so insbesondere die Entwicklung der Technik von dem Baue, der Grösse und Gestalt seiner Hand.

Unter allen Umständen muss die Hand gründlich erforscht werden, bevor man zu den Übungen für Erzielung einer grösseren Gelenkigkeit der Finger schreitet, um die für die Entwicklung der mechanischen Fertigkeiten verderbliche Überanstrengung der Hand zu vermeiden. Durch Unkenntnis und schablonenhaftes Verfahren wird hier gar vielfach gesündigt. Die Unkenntnis der Technik geht blind par force drauf los, die Schablone maskiert blos oft denselben Vorgang. Pädagogische Schablone ist es z. B. den Begriff des Anschlages als Schlag wörtlich aufzufassen. Nicht jeder Anschlag ist ein Schlag.

Zu vermeiden ist die blosse Fingerdressur, wie sie heutzutage gewöhnlich angestrebt wird; sie ist unkünstlerisch und führt zu trockenem und krampfhaftem Anschlag und einer Spielweise ohne Leben und Wärme. (Siehe Cap. vom Anschlag).

„Der Klang ist das Endziel aller Mechanik des Klavierspiels“ sagt Kullak. Der musikalische Gedanke, welcher erst vermittelt des Klanges sinnlich wahrnehmbar wird, erfordert eine ganze Skala äusserst feiner Schattierungen eben dieses Klanges, und nur jene Technik, welche durch nichts eingeschränkte Geläufigkeit mit ausdrucksvollster Tongebung verbindet, kann zur vollendeten plastischen Darstellung eines wirklich empfundenen musikalischen Gedankens dienen.

Um die für den klangvollen, nüancenreichen Anschlag notwendige Feinfühligkeit der Finger bei Berührung der Tasten zu erzielen, schliessen wir bei den Übungen zunächst jede Mitarbeit der Hand aus. Erst später wird auch die Mithülfe der Hand herangezogen, immer jedoch mit gutem Bedacht darauf, dass alles Erzwungene und Forcierte für das Spiel nur Nachteil statt Förderung bringt.

Der im Momente des Anschlages erforderliche Druck kann mit Hülfe des Gewichtes der ganzen Hand, des Vorderarmes oder der Mittelhand oder durch entsprechende Handbewegung ausgeübt werden, in jedem Falle jedoch concentrirt sich dieser Druck vorwiegend in dem Fingerknöchelgelenk, oder geht auf die Mittelhand und in das Handgelenk über. Der Druck ist also eigentlich eine Manipulation der Hand.

Rozwój techniki oraz cały charakter gry w pierwszym rzędzie zależy od czysto indywidualnych – przyrodzonych warunków wewnętrznych, a także fizycznych jak budowy, wielkości i kształtu ręki.

To też winno się rękę należycie zbadać, nim się przedsięwzięcie próby celem pobudzenia ruchliwości palców, a przede wszystkim nie należy dopuścić zgubnego dla rozwoju mechanizmu forsowania. Na tym punkcie nieumiejętność z doktrynerstwem idą najczęściej w zawody. Nieumiejętność idzie na oślep przez forszę – doktrynerstwo maskuje często też samą forszę nadając jej tylko odmienną formę.

Doktrynerstwem pedagogicznym jest dosłowne pojmowanie uderzenia, jako uderzenia. Powszecznie zalecane i wyłączone kształcenie – sprężystego, szybkiego ruchu palców wywołuje pewien stan kurczowego napięcia ręki – kurczowe ruchy, wyprowadza uderzenie bezdźwięczne, formuje grę niespokojną, nerwową i oschłą, pozbawioną rzeczywistego nerwu i ciepła (zobacz rozdział o uderzeniu).

Dźwięk jest ostatecznym celem mechanizmu gry fortepianowej, powiada Kullak. Tak, lecz aby wyrazić myśl muzyczną potrzeba użyć całej skali nader subtelnych odcieni uderzeń; tylko taka technika, którą można bezwzględnie kierować, może być użyta do uplastycznienia odpowiednio odczutej myśli muzycznej. Toteż w kształceniu owego dźwięku najmniej przydatną jest wszelka forsa, a w pierwszym rzędzie musimy wykluczyć wszelkie współdziałanie ręki i oprzeć się na bezwzględnie samodzielnym ruchu palca, który bezpośrednio z klawiszem w zetknięcie wchodzi, ażeby mózż w dalszym ciągu użyć pomocy ręki – bo tylko wtedy komunikacja pozostaje nieprzerwaną i bezpośrednią, dotknięcie jasno odczute – zapamiętywanie nad instrumentem ułatwione.

Tak zwane uderzenie z naciskiem u początkującego, stanowczo wykluczone być musi, ażeby w dalszym ciągu nauki obliczyć i odczuć odpowiednią ilość mającego się użyć napięcia.

Die zum Zwecke des Anschlags verwendete Anspannung darf nicht übermässig gross sein, man verliert sonst gar leicht die Herrschaft über die einzelnen Finger; auch darf sie nicht in der ganzen Hand zerstreut werden, damit man die letztere möglichst frei lenken könne. Offenbar ist Lage und Haltung der Hand hierbei nicht gleichgiltig.

Die im Gelenk höher gehaltene Hand wirft ihr ganzes Gewicht auf die Finger, ebenso die unter der vorgeschriebenen horizontalen Linie gehaltene. Dasselbe gilt auch von dem Wechsel zwischen der ersteren und letzteren Haltung während des Anschlages.

Nicht unwichtig für die Dynamik ist der durch die seitliche Neigung der Hand entstehende Druck, welcher beim Studium der Arpeggien daher ganz besonders berücksichtigt werden muss.

Bei Akkorden mit einer in derselben Hand liegenden Stimme müssen die die Melodienoten spielenden Finger jedesmal ein wenig senkrechter gehalten werden, wodurch das Gewicht und der Druck der Hand auf sie übergeht und die Melodie hervortreten lässt.

Jeder Anschlag mit Benutzung der Hand bei senkrechter Haltung der Finger zählt zum Druck.

Die Einführung des Druckes muss sehr vorsichtig geschehen. Die Finger müssen durch entsprechende Übungen genügend vorbereitet sein, damit ihre Unabhängigkeit von einander und ihre sichere Beherrschung nicht in Frage gestellt und der in diesem, wie in allen vorher besprochenen Fällen als der wichtigste bezeichnete Gesichtspunkt damit nicht ausser Acht gelassen wird.

Bis hierher haben wir das Hauptgewicht auf eine lose Haltung des Handgelenkes und auf die Anschlagstellung der Finger in einer gewissen Entfernung von den Tasten gelegt.

Das Verhalten der nicht thätigen Finger interessiert den Schüler gewöhnlich am allerwenigsten. Die beim Anschlag nicht unmittelbar beschäftigten Finger absorbieren oft eine nicht unbedeutende Menge von Kraft, hemmen die Bewegungen, rufen eine übermässige Anspannung in der ganzen Hand hervor, trüben das Gefühl der Herrschaft über die einzelnen Finger und erschweren die Bemessung der anzuwendenden Kraftmenge für den Anschlag der thätigen Finger. Eines der einfachsten Mittel, um die nicht anschlagenden Finger beherrschen und isolieren und die Thätigkeit des anschlagenden Fingers von der der übrigen trennen zu lernen, geben wir im Folgenden:

Nacisk wywarty w chwili uderzenia, pochodzić może ze zużytkowania wagi całej ręki, przedramienia lub śródrecza; albo też wynika z odpowiedniego ruchu ręki; w każdym jednak z tych wypadków nacisk ów koncentruje się przeważnie w główkach palcowych, lub przechodzi na śródrecze do stawu zgięciowego. Nacisk jest więc właściwie czynnością ręki polegającą przeważnie na zużytkowaniu wagi ręki, którą odpowiednio przygotowane, napięte palce podtrzymują. Jestto ciśnienie najbliższej części ręki, czyli śródrecza, gdzie punkt ciężkości przenosi się w grze palcowej, w główki palcowe. Ilość tego napięcia musi być nie większa nad potrzebę, ażeby nie przyćmiewała uczucia władzy nad pojedynczymi palcami, nie może być rozproszoną w całej ręce ażeby nią jaknajwielostronniej kierować się dało. Oczywiście nie bez znaczenia może tu być układ ręki. Ręka wyżej w zgięciu trzymana zrzuca swój ciężar na palce, podobnie trzymana poniżej przepisanej horyzontalnej linii, zarówno jak ruch ręki przy uderzeniu palca powstały z przejścia z pierwszego położenia w drugie.

Niemniej ważnym w dynamice jest nacisk powstały z nachylenia ręki na boki, który też powinien być uwzględniony przy studyowaniu arpedżiów.

W akordach, z występującym jednym głosem, w tej samej ręce wystąpienie palca nieco prostopadłej trzymanego, przenosi ciężar i nacisk ręki na tenże palec i służy do wydobywania pożądanej melodyi. W uderzeniach ręki, trzymanie i ułożenie jej nieco prostopadłe, niejako sztorcem, zaliczyć można do uderzeń z naciskiem; przy wprowadzeniu nacisku należy postępować bardzo ostrożnie i pierwej przygotować się dostatecznie odpowiednimi próbami, celem otrzymania bezwzględnej nieograniczonej władzy i niezależności — którą tak w tym, jak i w poprzednio omawianym wypadku uważamy za jedyny punkt wyjścia. Jak dotąd, główny nacisk kładliśmy na wolne, swobodne zgięcie i trzymanie palców w pewnem oddaleniu od klawiszy.

Najmniej może zajmuje kształcącego się na fortepianie, zachowanie się palców nieczynnych. Palce bierne, nieczynne w uderzeniu pochłaniają najczęściej znaczną część siły, tamują ruchy, wzbudzają nadmierne napięcie rozproszone w całej ręce, przyćmiewają uczucie władzy nad pojedynczym palcem, nie pozwalając obliczyć ilości siły użytej dla palca czynnego, zatrudnionego uderzeniem. Tu też podaję jeden z najprostszych sposobów do zawładnięcia i kierowania palcami biernymi i izolowania, oraz wyraźnego wyróżnienia roli palca czynnego od reszty.

Beim Anschläge des einzelnen Fingers erleiden alle Finger eine gewisse Anspannung: der anschlagende Finger stützt sich auf seiner unteren Fläche und trägt das ganze Gewicht der Hand oder einen Teil desselben, die übrigen nicht anschlagenden Finger werden fern gehalten und sind hierdurch in einem gewissen Grade angespannt. (Diese Anspannung der Hand ist offenbar um so grösser, je weniger die Mechanik entwickelt ist). Man trachte nun vor allem, die abstehenden Finger, welche fast immer übermässig gestreckt sind, so weit kraftlos zu machen, dass dieselben auf die Tasten wie ohnmächtig niederfallen.

Diese Übung wiederhole man öfters; man hebe neuerdings die nicht thätigen Finger in die Höhe, und lasse sie dann kraftlos auf die Tasten niederfallen. Hierbei muss beachtet werden, dass die Handdecke ruhig bleibe. Bei diesen Übungen kann man sich mit Vorteil des Nonenakkordes bedienen.

Beim Anschlag des Tones g (im Nonenakkord g h d f a) mit dem ersten Finger der rechten Hand fallen die übrigen Finger kraftlos auf die benachbarten Tasten $\frac{1}{g} \frac{2}{a} \frac{3}{h} \frac{4}{c} \frac{5}{d}$. Beim Heben des zweiten Fingers steigert sich unwillkürlich die Anspannung, die sich gewöhnlich auf die übrigen Finger überträgt. Während des Anschlages erreicht die Anspannung den Höhepunkt; unmittelbar nach dem Anschläge ist die Anspannung aufzuheben, das Gewicht der Hand geht auf den 2^{ten} Finger über und die übrigen Finger fallen neuerdings kraftlos auf die benachbarten Tasten $\frac{1}{a} \frac{2}{h} \frac{3}{c} \frac{4}{e} \frac{5}{d}$. Es wird bei dieser Übung nachstehendes Schema befolgt:

| | | | |
|-------------------|------|------------|-------------------------|
| bei $\frac{1}{g}$ | Lage | der Finger | $\frac{1}{g} a h c d$ |
| " $\frac{2}{h}$ | " | " | " $\frac{2}{a} h c d e$ |
| " $\frac{3}{d}$ | " | " | " $\frac{3}{h} c d e f$ |
| " $\frac{4}{f}$ | " | " | " $\frac{4}{c} d e f g$ |
| " $\frac{5}{a}$ | " | " | " $\frac{5}{d} e f g a$ |

Nachdem man auf diese Weise ein immer deutlicheres Gefühl der Unabhängigkeit des anschlagenden Fingers und andererseits die Herrschaft über die passiven Finger erlangt hat, gestattet man den letzteren in der Folge nicht, sich auf die Tasten vollständig zu senken, sondern hält sie leicht in kleiner Entfernung über denselben und ermöglicht dadurch eine freie Bewegung der Finger. Hiernach kann man zu Übungen mit leichtem Druck schreiten, der nun schon leichter controllierbar ist. Diese Übung muss selbstverständlich sehr langsam vorgenommen werden. Sie lässt sich dem Septimenakkord, dem Dreiklang u.s.w. anpassen, dann in Fünffingerübungen, Progressionsübungen, Skalen und anderen Figuren anwenden.

W pojedynczym uderzeniu palca, wszystkie palce wchodzą w pewien stan napięcia: palec uderzający opiera się na niższej powierzchni, i cały ciężar ręki, lub pewną część tegoż ciężaru na sobie dźwiga, pozostałe palce powstrzymane przy uderzeniu są odciągnięte, a temsamem w pewnym stopniu napięte. (To napięcie w ręce jest oczywiście tem większe, im mniej rozwinięty jest mechanizm.) Najprostszy sposób tedy nasuwa się: starać się przedewszystkiem palce odciągnięte, które prawie zawsze są za silnie naprężone — ubezwładnić i to tak dalece, ażeby opadły na powierzchnię klawiszy, jakby omdlałe. — Mając już oparcie na klawiszu, powtórzyć tę czynność kilkakrotnie t.j. wznieść powtórnie nieczynne palce w górę — poczem ubezwładnić je nagle, aż do opadnięcia na sąsiednie klawisze. Przytem uważać należy, ażeby grzbiet ręki pozostał w spokoju.

Po wyprobowaniu w ten sposób wszystkich palców, można użyć oddalenia tercji t.j. akordu nonowego (ze względu na napięcie użyte do rozpięcia palców, które również w tym wypadku powinno niknąć).

Przy uderzeniu tonu g (z akordu nonowego g, h, d, f, a) pierwszym palcem prawej ręki, pozostałe palce 2 3 4 5 ubezwładnione spadną wiotko na sąsiednie klawisze $\frac{1}{g} \frac{2}{a} \frac{3}{h} \frac{4}{c} \frac{5}{d}$. Przy wznesieniu drugiego palca mimowoli ilość napięcia się zwiększa, przyczem też zwykłe i inne palce udział biorą; podczas uderzenia ilość napięcia dochodzi maximum, toteż bezpośrednio po uderzeniu należy znihilować, skasować owo napięcie — waga ręki przenosi się na drugi palec — palce pozostałe ubezwładnione spadają znów na sąsiednie klawisze w pozycji $\frac{1}{a} \frac{2}{h} \frac{3}{c} \frac{4}{e} \frac{5}{d}$, co się następnie przedstawia:

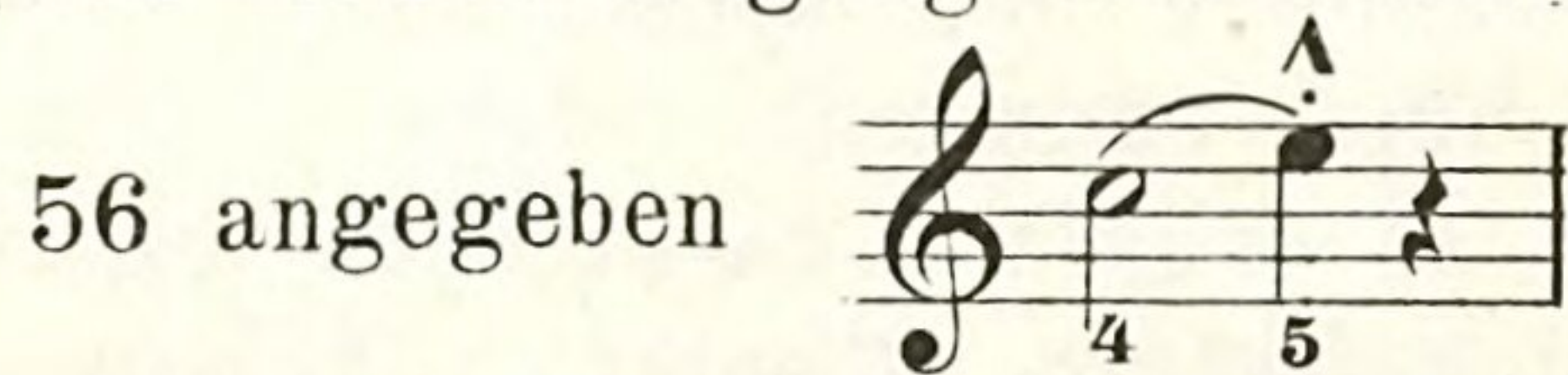
| | | | |
|--------------------|-----------|--------|-------------------------|
| przy $\frac{1}{g}$ | położenie | palców | $\frac{1}{g} a h c d$ |
| " $\frac{2}{h}$ | " | " | " $\frac{2}{a} h c d e$ |
| " $\frac{3}{d}$ | " | " | " $\frac{3}{h} c d e f$ |
| " $\frac{4}{f}$ | " | " | " $\frac{4}{c} d e f g$ |
| " $\frac{5}{a}$ | " | " | " $\frac{5}{d} e f g a$ |

Zdobywając w ten sposób coraz wyraźniejsze poczucie niezawisłości palca czynnego, z drugiej strony władzę nad biernymi, które już w tym wypadku łatwiej opanować można, następnie nie dozwalając im całkowicie przy obezwładnieniu opaść na klawisze. Palce kształcone w ten sposób lekko w niewielkiem oddaleniu od klawiszy podtrzymywać się dadzą, przez samą tylko utratę napięcia niepotrzebnego, umożliwiając swobodne poruszanie palców. Następnie można przyjąć do prób z lekkim naciskiem, który już łatwiej da się odczuć.

Wird der Finger nach raschem, elastischem Anschlag und kraftloser Senkung der übrigen, passiven Finger unwillkürlich von der Taste abgestossen, so entwickelt sich eine neue Art des Anschlages, welche bei Beschleunigung des Tempos zum mezzo-legato führt und zum Ausgangspunkt der kurzen Anschlagsarten dienen kann.

Der schnelleren Entwicklung der Beweglichkeit der Finger dient auch folgende Übung: alle Finger ruhen weich und frei auf den Tasten, der zu übende Finger wird gehoben und ohne die geringste Kraftaufwendung niedergelassen; nicht auf den Anschlag, sondern auf das Emporziehen ist hierbei das Augenmerk zu richten. Übungen der vorbeschriebenen Art beseitigen am ehesten die Steifheit der Hand und der Finger und sind der Entwicklung der freien Beweglichkeit der letzteren im hohen Grade förderlich.

Das einfachste praktische Vorbereitungsmittel, den Druck aus der Verwendung der entsprechenden Handbewegung vorzubereiten, ist auf Seite



Die Hand soll nach aussen hin, an der Seite des 5. Fingers ein wenig emporgehoben sein; dabei müssen der 4. u. 5. Finger etwas mehr gestreckt werden als die übrigen. Der Anschlag mit dem 5. Finger geschieht durch Hebung des Handgelenkes in die Höhe und gleichzeitige Neigung der Hand gegen den 5. Finger hin, der in diesem Falle ganz senkrecht niederfällt und in dieser Lage auch gleichzeitig mit der Hand in die Höhe abspringt. Diese Stellung der Finger und die Handbewegung erleichtert die Einführung des einfachsten Druckes in den Arpeggien und in den nachfolgenden Figuren.

Diejenigen Übungen, welche die grösseren Spannungen sub lit. U. pag. 58 vorbereiten sollen, sind mit wagerecht (horizontal) gestreckten Fingern auszuführen; man berührt die schwarzen Tasten anfänglich mit der ganzen Länge des Fingers, später nur mit den ein wenig eingekrümmten Fingerspitzen.

Bevor man zum Studium der Oktaven übergeht, muss man die Handgelenkbewegung in kleineren Spannungen vorbereiten und die äusseren Finger 1. u. 5. besonders üben, um sie hinreichend empfindlich für die Berührung mit der Taste zu machen, und gleichzeitig dadurch das Gefühl der Spannungslänge für die Oktave zu entwickeln (pag. 58, unter V. a.) Bei nicht genügender Vorbereitung weisen die Finger, (insbesondere der 1. u. 5.) mechanisch, steif in der Oktave niederfallend, ungleiche Kraft auf; die Oktaven klingen rauh, trocken, knöchern, bei zu

Ćwiczenie to ma być oczywiście jaknajwolniej próbowane, a w dalszym ciągu można go wykonywać na akordzie septymonym, trójdźwiękowym i. t. d. poczem w pięciopalcówkach, progresywnych, gamach, pasażach i innych figurach palcowych. Przy szybszym, sprężystszym ruchu palca i natychmiastowem obezwładnieniu lub wiotkiem trzymaniu pozostałych palców, palec poprzedni zostaje mimowoli od klawisza odepchnięty; rozwija się nowa odmiana uderzenia, które przez powiększenie tempa, uderzenie lżejsze i niedbałe opiekowanie się palcami pozostałymi, prowadzi do mezzo-legato i może służyć za punkt wyjścia dla różniczkowania uderzeń krótkich.

Celem zwiększenia ruchliwości palców, nadaje się jeszcze najlepiej następujący sposób: wszystkie palce spoczywają miękko, swobodnie na klawiszach; przed uderzeniem odnośny tylko palec podnosi się i uderza bez najmniejszego nateżenia, przyczem myśl skierowaną ma być głównie na podniesienie palca. Ćwiczenia w podane sposoby leczą z twardości i sztywności ręki i palców - tak trudnej w inny sposób do usunięcia - odpowiadają też najwięcej warunkom swobody, usuwając przeszkody tamujące rozwój techniki palcowej.

Najprostszy, praktyczny sposób przygotowania nacisku z użycia odpowiedniego ruchu ręki, jest wskazany na str. 56.



Pozycja ręki ma być na zewnątrz od strony piątego palca odchyłona w górę, palce 4 i 5. więcej wyprostowane. Uderzenie tonu 5 - tym palcem odbywa się przy podniesieniu zgięcia górę i współczesnem przechyleniu ręki ku stronie piątego palca, który w tym wypadku całkiem pionowo uderza i w tejże pozycji wraz z ręką odskakuje w górę. Ustawienie palców przy użyciu takiego ruchu ręki ułatwia wprowadzenie najprostszego nacisku w arpedżiach i w następnie podanych figurach.

Ćwiczenie przygotowujące napięcie pod lit. U. str. 58. ma się wykonywać palcami poziomo wyprostowanymi, dotykając czarnych klawiszy całą długością palca, a następnie cokolwiek zgiętymi palcami.

Przed przystąpieniem do oktaw winno się ruch zgięciowy w mniejszym rozpięciu przygotować, jak również palce zewnętrzne w odpowiednim rozpięciu ustawione kształcić, ażeby były dość wrażliwe i czułe na dotknięcie klawisza, uzyskując równocześnie uczucie miary w schwyceniu oktawy. (pod U. str. 58.)

Palce nieprzygotowane, mechanicznie, sztywno

grosser Schwäche der Finger ganz tonlos. Ähnliches gilt auch von den Akkorden, bei welchen die unvorbereiteten Finger keinen gleichmässigen und vollen Klang erzeugen. Entsprechend vorbereitete Oktaven und Akkorde zeichnen sich dagegen durch die Fülle und Abrundung des Tones, durch Wärme und Leben aus.

Die Vorbereitungen für die Oktave siehe pag. 65. An dieser Stelle nur noch einige Bemerkungen hierzu.

1. Bei allen Handgelenkübungen schreitet man in der Ausführung der ersten Bewegungen anfangs wie bei den Fingern (siehe pag. 6 etc.) vor.

2. In der Oktave auf schwarzen Tasten liegt der Daumen nicht parallel zur Taste, sondern er kreuzt dieselbe; auf den weissen Tasten muss der Daumen regelrecht gehalten werden. Die passiven Finger sollen mehr oder weniger bogenartig gekrümmt gehalten werden.

3. Die Veränderung der Lage der Hand beim Oktaven-Anschlag durch Heben und Senken des Handgelenkes schützt vor Überanstrengung und Ermüdung, worauf bereits Kullak aufmerksam macht. Bei Figuren welche nur auf den weissen Tasten auszuführen sind, wie die Cdur-Tonleiter in Oktaven, darf man die Hand etwas tiefer halten.

4. In Legato-Oktaven gleiten die Finger von den schwarzen auf die weissen Tasten mit leichtem Druck herab.

5. Der Anschlag von Akkorden in einer Oktavenreihe erfolgt durch den Druck der Hand.

Alle möglichen Übungen in Doppelgriffen sind pag. 72 der Raumersparnis und leichteren Übersichts halber in bestmöglicher Kürzung zusammengestellt. Am einfachsten und klarsten ist die Bezeichnung desjenigen Tones und Fingers, welcher innerhalb einer Oktave nur einmal vorkommt, in Terzengängen der ⑤ in Sexten der ③ und bei Verwendung des 1. und 2. Fingers in Terzen (der sogenannten Gabel) der ② oder die Bezeichnung jener Fingergruppe, wo der erste zweimal vorkommt.

Die Kenntnis des mannigfachen Fingersatzes ist unumgänglich notwendig. Der Bau der Hand, oft auch andere individuelle Eigenschaften verlangen die Wahl der bequemsten Applikatur. Die Bezeichnung der Applikatur an gegebenen Stellen einer Composition hat die Gliederung der musikalischen Phrase zu berücksichtigen, da sie unter Umständen von wesentlichem Einfluss auf die musikalische Darstellung ist.

spadające w oktawie, wykazują niejednaką siłę, szorstkość lub zbytnią wiotkość – uderzenie suche, kościaste – martwe, z jakim najczęściej spotkać się można. Toż samo da się powiedzieć i o akordach, w których palce nieprzygotowane, spadające sztywno, nie dają równobrzmiącego i pełnego dźwięku.

Oktawy i akordy przygotowane poprzód odpowiednimi studyami, cechuje przeciwnie pełność, okrągłość tonu, większa ciągłość, ciepło i życie.

Przygotowania do oktaw zobacz str. 65; tu tylko kilka uwag dodać należy.

1. Przy wszelkich ćwiczeniach zgięciowych w wyprowadzeniu pierwszych ruchów postępuje się początkowo jak z palcem zobacz str. 6 i t.d.

2. W oktawie na czarnym klawiszu palec pierwszy krzyżuje się (nierównolegle z długością klawisza), na białym musi być prawidłowo trzymany. Palce czynne przed uderzeniem występują nieco naprzód, bierne mają być mniej lub więcej łukowo trzymane.

3. Zmiana położenia ręki w zgięciu wśród uderzeń oktawowych na wyższe lub niższe, na co już Kullak zwracał uwagę, ma za cel wypoczynek. We figurach mających się na samych białych klawiszach wykonywać, jak w Cdur gamie oktawami, można rękę znacznie niżej trzymać.

4. W oktawach „legato” – z czarnego klawisza na biały używa się ześlizgnięcia palca przy lekkim nacisku ręki.

5. Uderzenie akordu w szeregu oktaw wykonuje się naciskiem ręki.

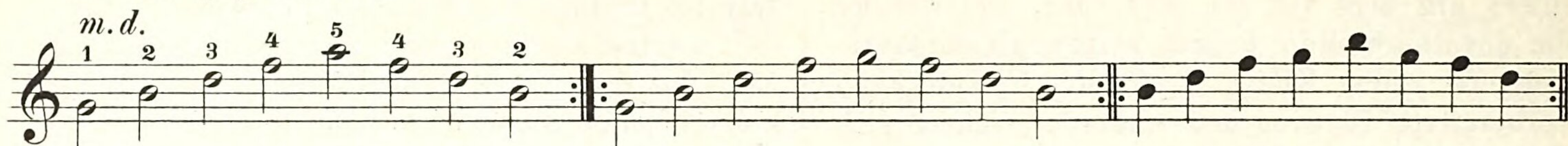
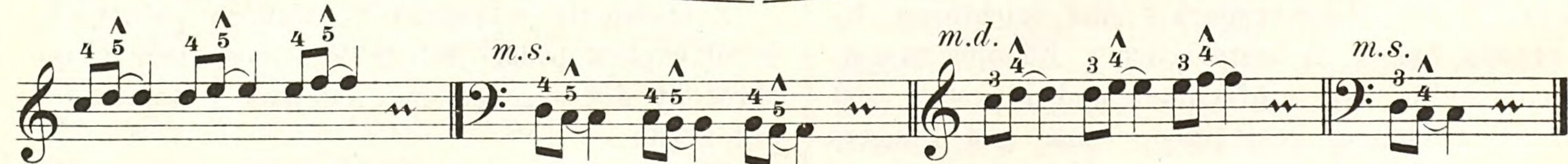
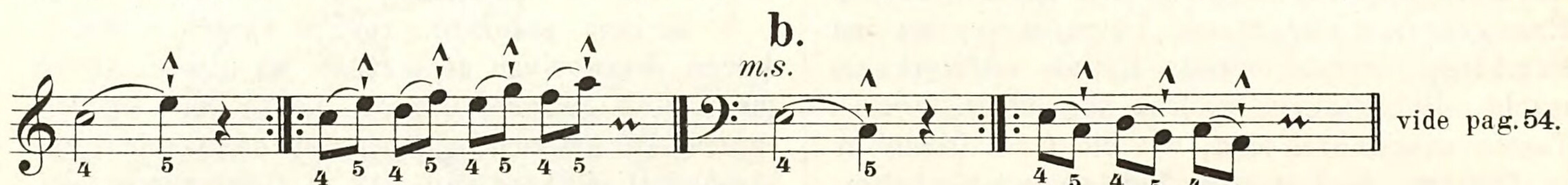
Zestawienie wszelkich używanych palcowania, dwudźwięków, podane jest (str. 72) w sposób możliwie skrócony dla oszczędzenia miejsca i lepszego przeglądu.

Najprostszy i najpraktyczniejszy sposób jest oznaczenie tonu i palca, który w ciągu jednej oktawy, raz jeden tylko przypada. I tak, w tercjach piąty ⑤, w sekstach trzeci ③, a w tercjach z użyciem palców 1 2, ② – oznaczenie palca drugiego jako raz przypadającego przy palcu pierwszym lub grupy palców w której pierwszy dwa razy przypada.

Poznanie wszelkiego używanego palcowania jest konieczne. Ukształtowanie ręki, często i inne indywidualne warunki wskazują wybór najdogodniejszego palcowania do stałego ćwiczenia. Wybór palcowania w danym miejscu w kompozycji, musi się zawsze liczyć z rozczłokowaniem frazy muzycznej i wywiera wielki wpływ na wykonanie.

T. a.

1. vide pag. 52 et 53.

etc. vide progr. pag. 20 etc. 1) *egale-legato* 2) *mezzo-legato* 3) *mezzo-staccato* 4) *pp et f.* 5) *staccato*

6. 7. 8. etc chrom.

9. 10. *unisono*

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. *m.s.* 22. *m.s.* 23. 24.

Detailed description of the musical exercises: The page contains 19 numbered exercises. Exercises 6-10 are single-line treble clef exercises. Exercise 10 includes a 'unisono' instruction. Exercises 11-13 are treble clef exercises with an 8-measure rest indicated by a dotted line. Exercises 14-18 are treble clef exercises. Exercises 19-21 are treble clef exercises. Exercises 21 and 22 include a bass clef part marked 'm.s.'. Exercises 22-24 are treble clef exercises. Fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs) are indicated throughout the exercises. The key signature is one sharp (F#).

Mit gestreckten Fingern auszuführen.

Wykonywać palcami wyprostowanymi.

1.

2.

3.

Schema a.

b.

c.

4. ad Schema a. con 1 2 3 - 2 3 4 et 3 4 5.

5. *m.d.*

di modo
come 4 et
schema b.c.

m.s.

V.a.

Schema 1. (3 4 5)

m.s.

m.d.

Schema 2. (3 4 5)

m.s.

m.d.

m.s.

[illegible]

m.s.

C.

m.d.

etc.
come sopra

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a 3/2 time signature, marked 'm.d.'. It contains several measures of music with fingerings (5 1, 5 1, 5 1, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1) and a key signature change to D major (indicated by 'd.'). The bottom staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked 'm.d.'. It contains several measures of music with fingerings (5 1, 5 1, 5 1, 5 1, 5 1, 5 1) and a key signature change to D major (indicated by 'd.'). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Musical score for "The Merry Widow" (No. 10). The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo/mood is marked "m.d." (moderato). The score consists of several measures, including a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. A fermata is placed over a note in the middle of the piece. The score ends with a double bar line.

The first system of the musical score is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135

The second system of the musical score, labeled '4.' and '8.', continues the melody. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff with a dotted line above it. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

[illegible]

W.a.

Portamento e staccato.

Fortissimo e staccato.

1. $\frac{1}{2}$ $\frac{4}{2}$ 3 $\frac{4}{2}$

2. 3. 4. 5. 6.

7. $\frac{2}{1}$ 8.

staccato

9.

Musical score for exercise 9, featuring a treble and bass staff with various chords and a repeat sign.

[illegible]

simile vide pag. 48.

Portamento e staccato.

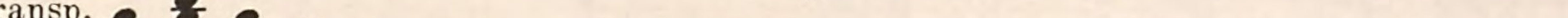
[illegible]

Portamento con 1 2 4 5_ 1 2 3 4 et, 2, 3 4 5.

Handwritten musical score for two staves. The notation is dense, featuring complex chordal textures with many accidentals (sharps, flats, and naturals) and various note values. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff also begins with a treble clef. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

ad transp.

ad transp.



The image shows a musical score for 'The Bird Song' by J. S. Bach, BWV 171. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piece is divided into sections labeled C, G, and D. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is presented in a single system with a large brace on the left side.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339

63

15. 16. 17. 18. 19. 20. mezzo staccato e leggiero

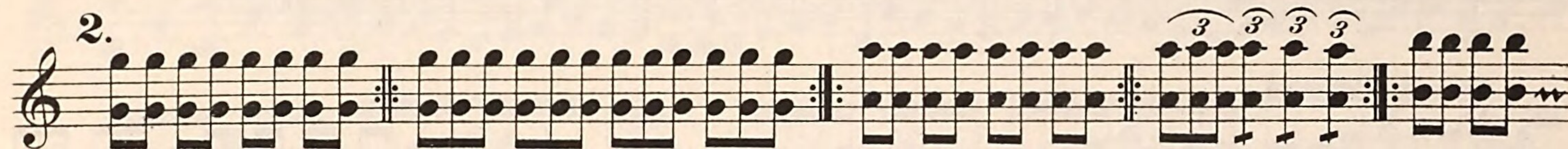
b.

1. 2. 3. 4. m.s.

5. 6. 7. 8. 9. 10. C. Cis. D.

1. 2. 3. 4. 5. etc. chrom. diat. et chrom. diat. et chrom.

Y.a.

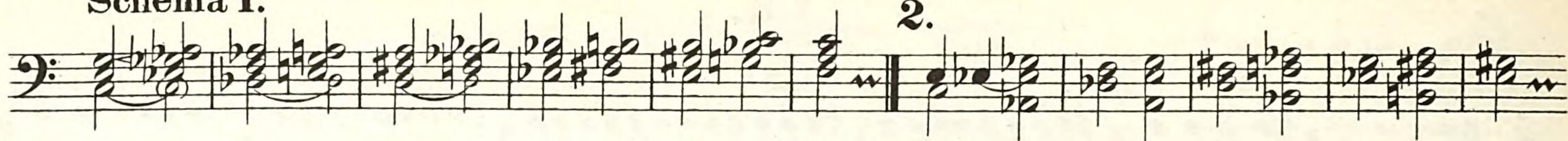


Schema ad 4.a.

b.



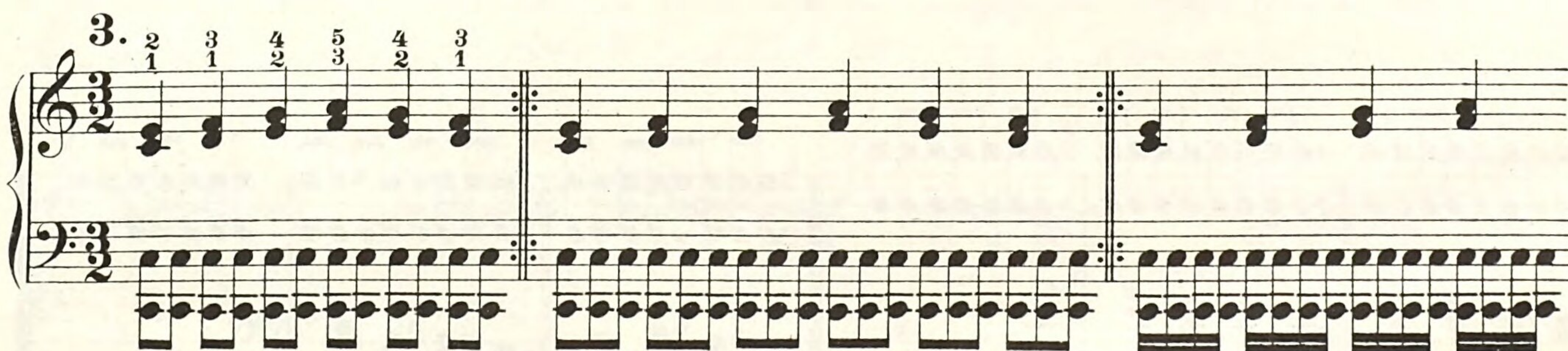
Schema 1.



Schema 1. et
detto m.s.



Schema 2.



etc.
Come 2.



9.

10.

Exercise 9: Six staves of music, each containing a sequence of eighth and sixteenth notes. Exercise 10: Six staves of music, each containing a sequence of eighth and sixteenth notes, with a dotted line and the number 8 above the first staff.

C.

Exercise C: Three staves of music, each containing a sequence of eighth and sixteenth notes. The first staff has a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a key signature of two sharps (F# and C#).

Exercise 'Schema ad.': Six staves of music, each containing a sequence of eighth and sixteenth notes. The first staff is labeled 'a.', the second 'b.', the third 'c.', the fourth 'd.', the fifth 'e.', and the sixth 'f.'. The first staff has a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth, fifth, and sixth staves have a key signature of one sharp (F#).

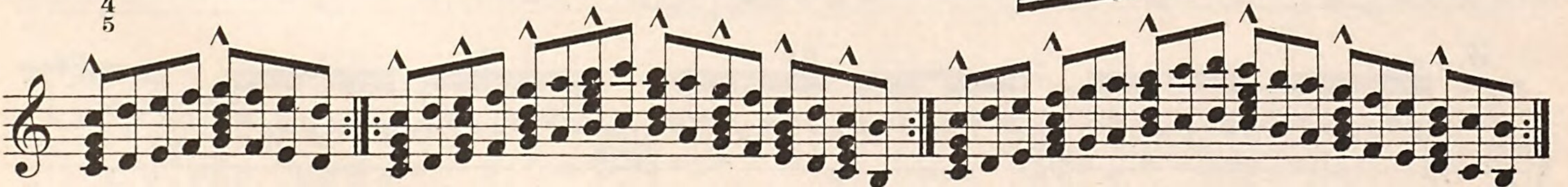
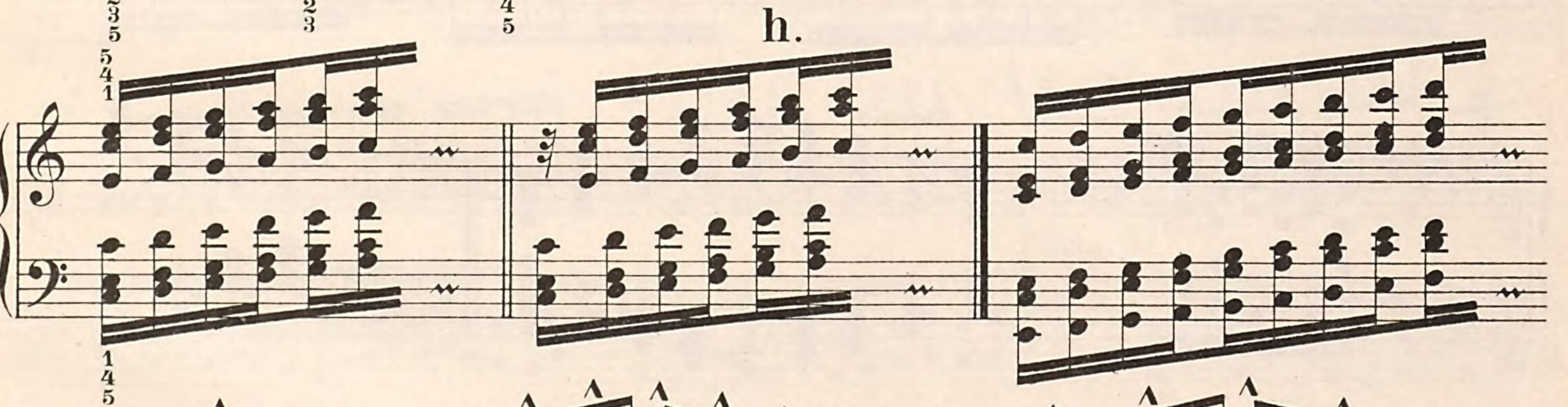
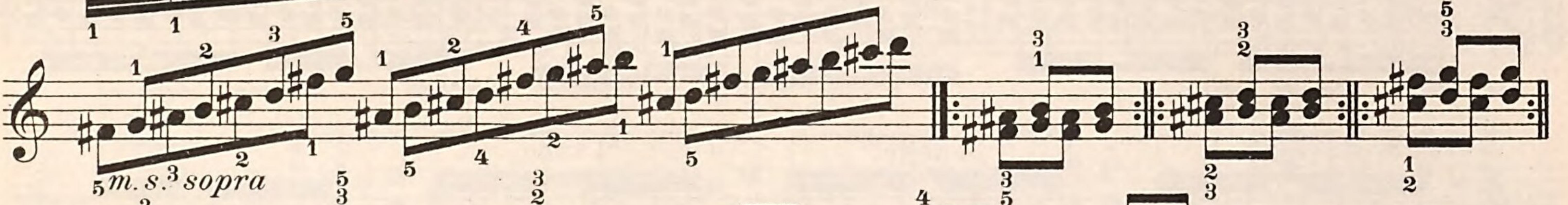
d.

This page of musical notation is for the operetta 'The Merry Widow' by Franz Lehár. It contains six staves of music, arranged in three pairs. The notation is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'etc chrom.' and '8' are present. The notation is written in a style typical of early 20th-century musical scores.

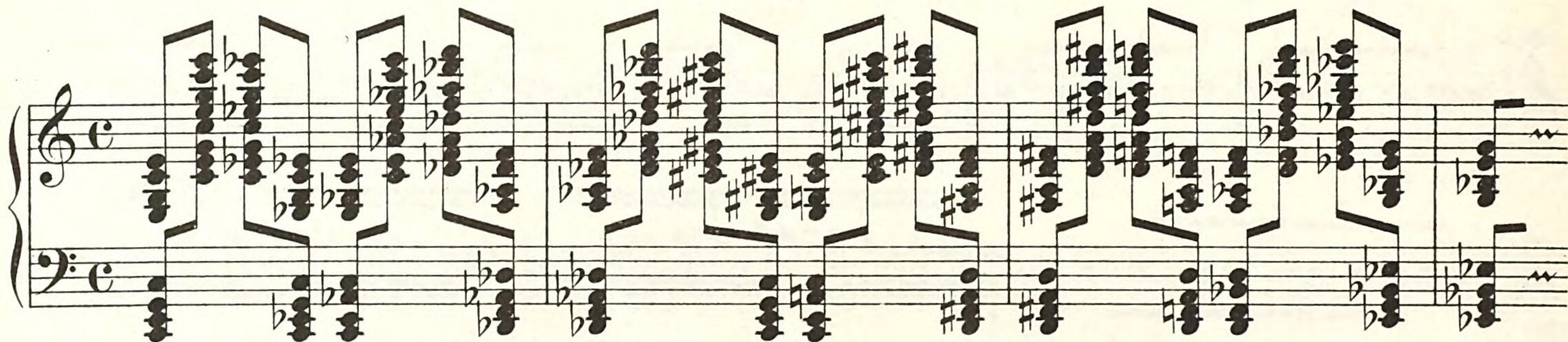
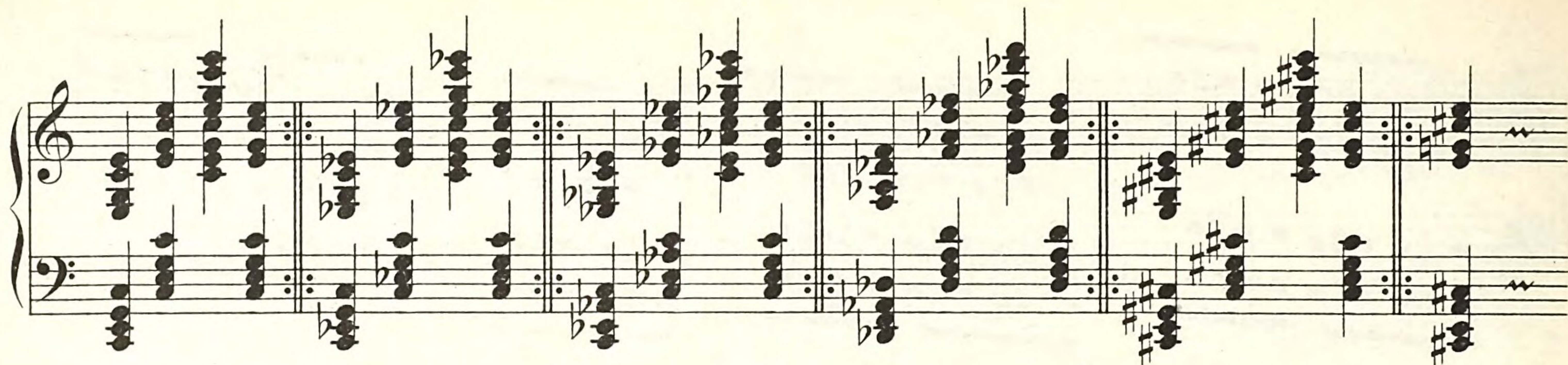
e.

[illegible]

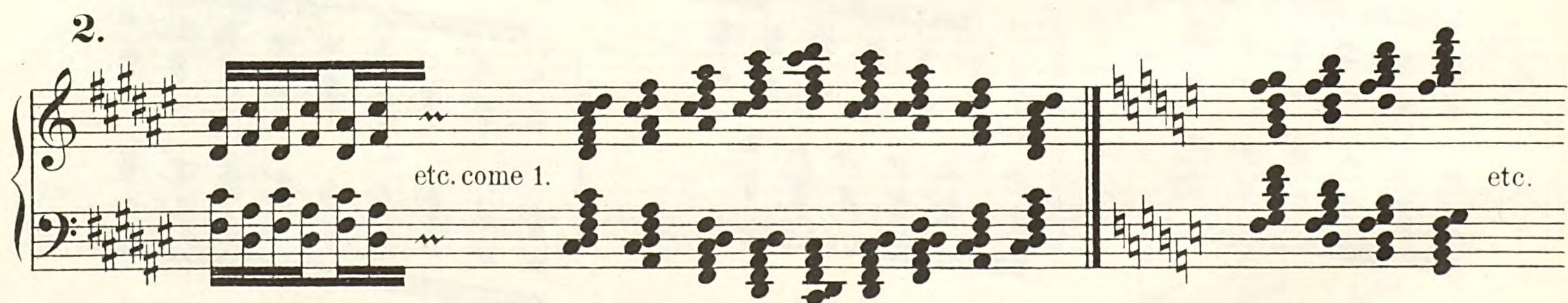
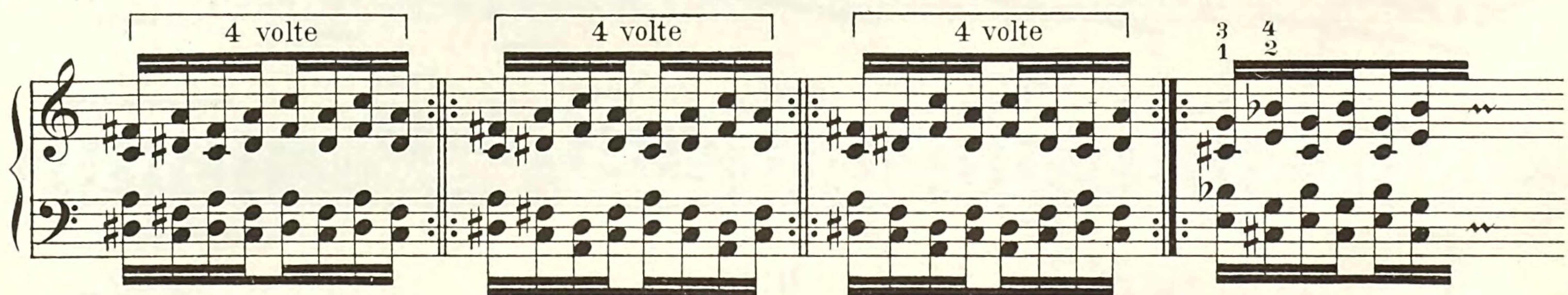
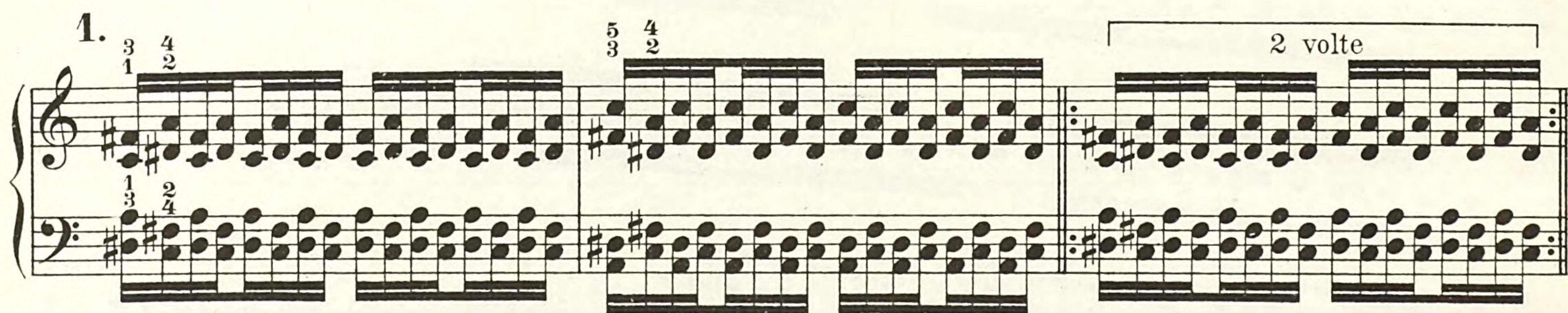
f.



detto
con octav.



Z. a.



4. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$

5. C. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 1 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{smallmatrix}$ 4 volte. Des.

6. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 3 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$

1. m. d. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$ b. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$

2. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$

3. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 4. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$

5. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 6. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 1 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{smallmatrix}$

7. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 8. $\begin{smallmatrix} 5 & 4 & 5 & 4 & 1 \\ 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 9. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$

10. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 11. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 12. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ etc

13. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 14. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 15. $\begin{smallmatrix} 5 & 4 & 5 & 4 & 1 & 2 \\ 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 3 \end{smallmatrix}$ 16. $\begin{smallmatrix} 5 & 4 & 5 & 4 & 1 & 2 \\ 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 3 \end{smallmatrix}$ 17. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$ 18. $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{smallmatrix}$

Fingersatz Bezeichnung.

Przykłady oznaczenia palców.

Fingersatz-Tabelle für Doppelgriffe.

Tabela palcowania dwudźwięków.

Terzen.

Tercye.

1^{mo} modo:

| Dur: | C | G | D | A | E | H, Fis, Cis | As | Es | B | F |
|------------------|-----------------|-------|---|----|---|-------------|----|----|---|---|
| ⑤ <i>m. d. :</i> | g, d,e,h,f etc. | d (a) | a | e. | h | fis | g | g | g | d |
| <i>m. s. :</i> | c g,d,a,d etc. | d (a) | a | a | a | ais | f | c | g | d |

| Mol: | c | g | d | a | e | h | fis | cis | gis | dis | b | f |
|----------------|-------|-------|---|-------|---|---------|---------|---------|-------------|-------------|--------|---|
| <i>m. d.</i> : | g (c) | d (a) | e | e (h) | h | ais (a) | eis (e) | his (h) | fisis (fis) | cisis (fis) | ges(g) | g |
| <i>m. s.</i> : | c | g (a) | g | d (e) | a | ais (a) | a | ais (a) | ais (e) | h (ais) | b | f |

2^{do} modo a :

$$\begin{array}{rcccl} m.d. : & 3 & 4 & 5 & \boxed{2 \ 3 \ 4 \ 5} \\ & 1 & 2 & 3 & 1 \ 1 \ 2 \ 3 \\ \\ m.s. : & 3 & 2 & 1 & \boxed{3 \ 2 \ 1 \ 1} \\ & 5 & 4 & 3 & 5 \ 4 \ 3 \ 2 \end{array}$$

analog.
tutte dur et mol.

ossia
modific.

fis cis B F.f. As. as.

b. mol melod. 2^{do} modo *m.d.* et *m.s.*

c, g, d, a = $\begin{array}{c} 3\ 4\ 5 \\ 1\ 2\ 3 \end{array} \begin{array}{c} 2\ 3\ 4\ 5 \\ 1\ 1\ 2\ 3 \end{array} \quad m.s.: \begin{array}{c} 3\ 2\ 1 \\ 5\ 4\ 3 \end{array} \begin{array}{c} 3\ 2\ 1\ 1 \\ 5\ 4\ 3\ 2 \end{array}$

e = $\begin{array}{c} 3\ 4\ 5 \\ 1\ 2\ 3 \end{array} \begin{array}{c} 2\ 3\ 4\ 5 \\ 1\ 1\ 2\ 3 \end{array} \begin{array}{c} 3\ 4 \\ 1\ 2 \end{array} \begin{array}{c} 5\ 4\ 3\ 2 \\ 3\ 2\ 1\ 1 \end{array} \uparrow$
(m.s. $\begin{array}{c} 2\ 1 \\ 4\ 3 \end{array} \uparrow)$

h, fis, cis, gis, dis : $\begin{array}{c} 4\ 5 \\ 2\ 3 \end{array} \begin{array}{c} 2\ 3\ 4\ 5 \\ 1\ 1\ 2\ 3 \end{array} \begin{array}{c} 3\ 4 \\ 1\ 2 \end{array} \begin{array}{c} 5\ 4\ 3\ 2 \\ 3\ 2\ 1\ 1 \end{array} \uparrow$

b.f.: $\begin{array}{c} 2\ 3\ 4\ 5 \\ 1\ 1\ 2\ 3 \end{array} \begin{array}{c} 3\ 4\ 5 \\ 1\ 2\ 3 \end{array}$

Quarten.

Kwarty.

Dur: C G D A E H Fis Gis As Es B F
 ③ *m.d.*: a (c) c g gi cis gis gis gis as b f f

mol harm: c g d a e h fis cis gis dis b f
 ③ *m.d.*: b f b f e g d cis gis gis f as

Sexten.

Seksty.

Dur: C G D A E H, Fis, Cis As Es D F
 ③ *m.d.*: e(c)(e) e h fis cis gis as as a e (a)
m.s.: g (h) g g gis gis gis es b f c

mol: c g d a e h fis cis gis dis b f
 ③ *m.d.*: d (as) es b f e h fis cis gis dis des des
m.s.: h (as) fis cis a e g gis gis dis ais des as

e.

Chromat.

Seconden.

Sekundy.

a. (chrom. schema 345)

b.

c.

Kleine Terzen.

Tercye małe.

a.

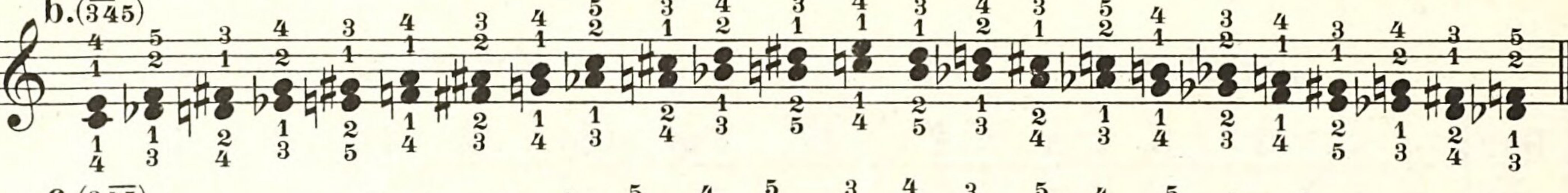
b.

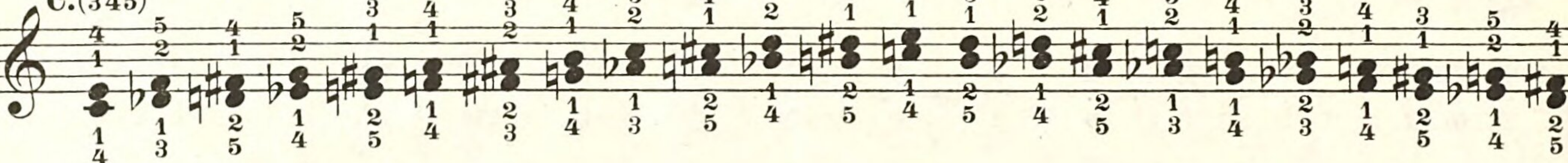
c. (345)

Grosse Terzen.

Tercye wielkie.

a.  f ais
fis h

b. (3̣4̣5̣)  h e
f e

c. (3̣4̣5̣) 

Grosse Sexten.

Seksty wielkie.

a. 

b. 

c. (345) 

Oktaven.

Oktawy.

a. (345) 

b. (345) 

f.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.



Hans von Bülow.

a) Compositionen:

- Op. 20. Nirwana! Orchester-Fantasie in Ouvert.-Form. **4 4**
- 2388a Partitur netto 6 —
- 2388b Orchesterstimmen 12 —
- 2389 Klavier-Auszug zu 4 Händen übertragen von Rich. Kleinmichel . 5 —
- 2292 — Op. 27. Lacerta. Impromptu pour le Piano, Seconde Edition soigneusement revue 2 50
- 2477 Pour Violon avec accompagnement de Piano par L. Abel 3 —
- 2398 — Op. 28. Königsmarsch. Für Klavier zu 2 Händen v. Componisten . . 2 50
- 2409 Für Klavier zu 2 Händen leicht eingerichtet von Rich. Kleinmichel 2 50
- 2407 Für Klavier zu 8 Händen einger. v. J. v. Végh 4 —
- 1925 — Der König von Thule (Goethe): „Es war ein König“, im Volkstone componirt, f. eine Stimme mit Klavierbegl. ad. libit. 1 —
- 1922 — Romanze für Tenorstimme: „Dahin sind nun die Leidensstunden“, zum dritten Akt von Halévy's: „Musketiere der Königin“ componirt . . — 50
- Bayerische Volkshymne. Ged. von M. Oechsner. In Es für einstimmig. Chor oder für eine Singstimme allein: Singstimmen à netto — 5
- 2394e In Es für vierstimmigen gemischten Chor: Singstimmen à netto — 5
- 2394b Klavierauszug netto — 20
- 2394a In G f. vierstimm. Männer-Chor: Singstimmen à netto — 5
- 2394c Klavierauszug netto — 20
- 2394f Für Blechmusik allein oder als Begleitung: In Es. Partitur netto — 20
- 2394g In G. Partitur netto — 20
- 2379 — Drei schottische Lieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung . . 1 50
- No. 1. An Marie, die Verklärte (Ged. v. Rob. Burns).
- No. 2. Hell geht die Sonn' in Frankreich auf (Jacobiten-Lied).
- No. 3. Die schneeweisse Rose (Jacobiten-Lied).

b) Instructive Klavierausgaben.

(Revisionen und kritische Bearbeitungen.)

- Beethoven, L. v. 3 Variationenwerke** (aus der Jugendzeit) für Pianoforte. Genau revidirt und mit Vorrede, Fingersatz, Vortragszeichen und instructiven Anmerkungen. (Uebersetzt in's Englische von Constance Bache.)
- 2542a Heft 1. 24 Variationen über die Ariette: „Vieni amore“ von Righini. D dur 2 50
- 2542b Heft 2. 12 Variationen über ein russisches Tanzlied in A dur . . . 2 —
- 2542c Heft 3. 7 Variationen über „Kind, willst du ruhig schlafen“ aus Winters „Opferfest“ F dur 2 50
- 2542d Complet mit Vorwort in 1 Heft no. 4 50
- 2372 — Op. 80. Fantasie f. Pianof., Orchester u. Chor, f. 2 Pianof. z. Concertvortrag bearb. 5 —
- NB. Zur Aufführung 2 Exempl. nothwendig
- 2563 — Chopin, Fr. Tarantelle. Op. 43 (As-dur). Transp. nach H-dur. Instructive Ausgabe mit Fingersatz und erläuternden Anmerkungen in deutscher und englischer Sprache . . 1 50
- 4 Impromptus f. Pianoforte. Instructive Ausgabe mit Fingersatz, ergänzenden Vortragszeichen und erläuternden Anmerkungen. (Uebersetzt in's Englische v. Const. Bache.)
- 2545a Heft 1. Op. 29 As dur 1 —

b) Instructive Klavierausgaben.

- 2545b Heft 2. Op. 36 Fis dur 1 —
- 2545c Heft 3. Op. 51 Ges dur (Allegro vivace) 1 20
- 2545d Heft 4. Op. 66 Cis moll (Fantasie-Impromptu) 1 30
- 2545e Complet in 1 Heft netto 3 —
- 2392 Chopin, Fr. Klavier-Etuden. Auswahl aus Op. 10 und 25. Instructive Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen. (Mit deutschem und englischem Text. Englische Uebersetzung v. G. F. Hatton.) Prachtausgabe. Carton. in 1 Bande netto 5 —
- **Sämmtliche Klavier-Etuden** (Op. 10 und Op. 25) mit Anmerkungen und Fingersatz (Text in deutscher und englischer Sprache). Engl. Uebersetzung von C. Bache 2 50
- 2605 1. Heft, Op. 10 netto 2 50
- 2606 2. Heft, Op. 25 netto 2 50
- 2077 Cramer, J. B. 60 ausgewählte Klavier-Etuden. Dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe mit Vorwort, Fingersatz, Vortragsbezeichnungen und Anmerkungen. gr. 8, broch. in 1 Bande . . netto 6 —
- In vier Heften:
1. Heft Etude 1—15 }
2. „ Etude 16—30 }
3. „ Etude 31—45 }
4. „ Etude 46—60 }
- 2154 — 60 Selected Pianoforte-Studies. Third Edition, enlarged and improved with Preface, Fingering, Marks of execution and explanatory notes. English translation by B. Bache. Complete in one volume netto 6 —
1. Studies 1—15 }
2. „ 16—30 }
3. „ 31—45 }
4. „ 46—60 }
- NB. Mit englischem Fingersatz.
- 2628 — Idem mit deutschem Fingersatz.
- 50 Etudes choisies pour Piano. Edition instructive avec avant-propos, doigtés, remarques et observations. Traduction franç. par H. de Suckau. 3 Cahiers à fs. 12.— chaque.
- 2521a 1er Cahier (Etudes 1—15)
- 2521b 2me Cahier (Etudes 16—33)
- 2521c 3me Cahier (Etudes 34—50)
- 2307 Gluck, Ritter von. Fanzweisen aus seinen Opern. Für Klavier zu zwei Händen übertr. 4 Hefte compl. in 1 Band. Carton. netto 6 —
- Inhalt:
- 2373 Heft I. Orpheus 3 —
1. Pantomime (Todtenopfer).
2. Sarabande (Reigen der Seligen).
3. Arie (Euridice's Schattenwandelung).
4. Bourrée (Chortanz).
5. Menuetto.
6. Gigue.
7. Gavotte.
8. Hirtentanz.
9. Chaconne.
- 2376 Heft II. Alceste 3 —
1. Priester marsch.
2. Opferhandlung.
3. Divertissement (in 4 Sätzen).
4. Gigue.
5. Festmarsch.
6. Sarabande.
7. Gavotte.
- 2377 Heft III. Iphigenie in Aulis . 3 —
1. Waffentanz.
2. Sarabande.
3. Menuetto.
4. Anglaise.
5. Passepied.
6. Marsch (Auftritt Achill's)

b) Instructive Klavierausgaben.

7. Passepied. **4 4**
8. Gavotte.
9. Tambourin.
10. Menuetto.
11. Sclaventanz.
- 2378 Heft IV. Armide 3 —
1. Huldigungsmarsch.
2. Pavane.
3. Tanz mit Chor.
4. Menuetto pastorale.
5. Gavotte.
6. Furientanz.
7. Bourrée.
8. Tanz mit Chor.
9. Pavane.
10. Sicilienne.
11. Sarabande.
- 2196 Händel, G. F. Zwölf leichte Stücke mit den erforderlichen Bezeichnungen behufs der technischen Ausführung u. des entsprechenden Vortrags versehen 3 —
- 2396 Mendelssohn-Bartholdy, F. Op. 14. Rondo capriccioso pour Piano. Instructive Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen. (Mit deutschem und englischem Text. Engl. Uebersetzung von Mrs. Karl Hillebrand . . 2 50
- 2385 Moniuszko, Stanislaus. Polonaise caractéristique pour Piano . . . 1 80
- 2395 Weber, C. M. v. Op. 65. Aufforderung zum Tanze. Rondo für Pianoforte. Kritisch zum Unterricht verbessert 2 —
- 2397 — Op. 72. Polacca brillante f. Pianoforte. Kritisch zum Unterricht verbessert 2 —
- Aus den Concertprogrammen von H. v. Bülow.** Auswahl klassischer Klavierwerke. Revidirt und mit Anmerkungen, Vortrags-Bezeichnungen und mit Fingersatz herausgegeben.
- 2231 **I. BAND.**
- carton. 5 Mk. netto; eleg. geb. 7 Mk. netto.
- 2080 1. Bach, Joh. Seb. Suite. Fdur (No. 4 der englischen Suiten) Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Menuetto, Gigue 1 50
- 2081 2. Bach, Joh. Seb. Fantasie C moll 50
- 2125 3. Beethoven, L. v. Sonate quasi una Fantasia Op. 27 No. 2 Cis moll . . 2 —
- 2194 4. Scarlatti, Domenico. Katzenfuge . 1 50
- 2195 5. Beethoven, L. v. Sonate. Op. 26. Asdur 2 50
- 2333 **II. BAND.**
- carton. 5 Mk. netto; eleg. geb. 7 Mk. netto.
- 2197 6. Haydn, Jos. Fantasie. Cdur . . . 1 50
- 2198 7. Field, John. Rondo Esdur . . . 1 30
- 2199 8. Beethoven, L. v. 32 Variationen. C moll 2 —
- 2200 9. Händel, G. F. Gigue. G moll . . 1 30
- 2201 10. Beethoven, L. v. Sonate pathétique. Op. 13. C moll 2 50
- 2334 **III. BAND.**
- carton. 5 Mk. netto; eleg. geb. 7 Mk. netto.
- 2318 11. Schubert, Franz. Impromptu élégiaque. Op. 90 No. 3. Gdur 1 30
- 2319 12. Mendelssohn-Bartholdy, F. Capriccio. Op. 5. Fismoll 2 —
- 2371 13. Weber, C. M. v. Momento capriccioso. Op. 12. Bdur 1 30
- 2386 14. Mozart, 3te Fantasie. C moll . . 1 80
- 2393 15. Beethoven, L. v. Sonate. Es dur. Op. 31 No. 3 3 —
- 2501 — Chefs d'Oeuvre classiques du piano avec doigtés, observations critiques et remarques instructives. Extrait des Programmes de Concert. Edition française-anglaise. Vol. I. netto fe. 10 —

Jordan, J. D.

Systematische Schule der Klavier-Technik (Systematyczna szkola techniki
fortepianowej) mit theoretischen Bemerkungen

München (1897)

2 Mus.th. 251 a

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11787529-0